Mus th. - Biedenfeld, v.
435.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Komische Oper.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die

Komische Oper

der

Italiener, der Franzosen und der Deutschen.

Ein

flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist.

Vom

Freiherrn von Biedenfeld.

Leipzig,
L. O. Weigel.
1848.

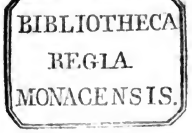
Digitized by Google

„Die Eitelkeit, der es eigen iſt, einer Menge von Vergnügen zu entſagen, um das größte Vergnügen unter allen, ſich Anderen überlegen zu glauben, deſto beſſer zu ſchmecken, iſt nun zugleich die Urſache, warum Vielen ein geſuchter und ſchwerer Styl ſo wohlgefällt. Begierig, groß zu ſein, ſucht er ſich in ſeinem Laufe durch Wege zu erheben, die ſeine Mitbewerber noch nicht betreten haben. Daher die Neigung zur Sonderbarkeit, die Verachtung der alten Methoden, die Entfernung von den Vorgängern und der Glaube, es beſſer gemacht zu haben, wenn man es blos auf eine andere Art gemacht hat. Das iſt das Schickſal aller Künſte, ſo wie es gegenwärtig das Schickſal der Muſik iſt.“ (Arteaga 1783).

„Es iſt ſonderbar, daß die Deutſchen mit mancherlei Kräften und Talenten ſo wenig Gefühl vom Gehörigen in den Künſten haben.“
(Goethe an Reichard 1789).

„Will die Muſik mehr ſein, als Sprache der Leidenſchaften, ſo thut ſie mehr als ſie ſoll, und dann ganz natürlich etwas Schlechtes.“
(C. M. v. Weber, hinterlaſſene Schriften).

„Zur Verſtandesdemonſtration durch Töne darf die Muſik nie werden, vielmehr ſoll ſie nimmer aufhören Tondichtung zu ſein.“
(Dr. Ferd. Hand, Aeſthetik der Tonkunſt).



Digitized by Google

Dem

Großherzogl. Sächs. Hofkapellmeister

Hofrath Dr. F. Liszt

freundlichst gewidmet von dem Verfasser.

Königen und Fürsten widmet man gewöhnlich seine Werke, aus wahrer Verehrung, aus Dankbarkeit, oder aus Sehnsucht nach irgend einem irdischen Glücke. Dem Kunstgenie widme ich diese Blätter: aus wahrer Verehrung für das Genie und für das schöne Mannesherz; aus Dankbarkeit für alle Stunden der herrlichsten Genüsse, welche dieses Genie mir selbst bereitet, für die zahllosen Wohlthaten, welche dieses Herz Hunderten von Leidenden und Bedrängten gespendet hat; aus Sehnsucht, die beseelende Kraft seines Geistes und Willens recht oft an der Spitze unserer Opern und Concerte walten zu sehen, im freundlichen Garten seines Umgangs, im Dufte seiner geistigen Blüthen mich erquicken und Stunden der Vergnügung, die dem Alter so wohl thun, genießen zu können.

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Macht der Musik.

Wer einsam steht im bunten Lebenskreise
Und, was das Leben theuer macht, verlor,
Wie bebt sein Herz, trifft eine liebe Weise
Aus ferner Jugendzeit sein horchend Ohr.

Willkommen, Töne! Eures Hauches Fächeln
Weckt eine schlummernde Gedankenwelt;
Verweinte Augen lernen wieder lächeln,
Die düst're Stirn' ist plötzlich aufgehellt.

Der Zephyr, der in reichen Blüthendüften
Des Orients sich hin und her gewiegt,
Verbreitet Balsamhauch noch in den Lüften,
Wenn schon die Blume welk am Boden liegt.

So lebt, ist auch der Traum des Glücks entschwunden,
Erinnerung im Hauche der Musik;
Ein kleines Lied aus fernen bessern Stunden
Bringt uns die alte Seligkeit zurück.

Digitized by Google

Muſik, du Mächtige! vor dir verſchwindet
Der armen Sprache ausdruckvollſtes Wort;
Warum auch ſagen, was das Herz empfindet?
Tönt doch in dir die ganze Seele fort!

Der Freundſchaft Worte haben oft gelogen,
Es täuſcht die Liebe durch Beredſamkeit;
Muſik allein hat nie ein Herz betrogen
Und viele tauſend Herzen hoch erfreut.

(**Helene**, Herzogin v. Orleans (?)).

Digitized by Google

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

An den Leser.

Wem seit 40 Jahren das Theater stets eine Lieblingserholung gewesen, wem es ein Hauptgegenstand des Nachdenkens und der mannichfaltigsten Studien geworden, der hat wohl einiges Recht erworben, über deutsche Theaterverhältnisse in Lob oder Tadel ein Wort mitzusprechen.

Wer reichste Gelegenheit gewonnen, die Theater der Franzosen und Italiener praktisch kennen zu lernen, als Schriftsteller vielfältig und zuweilen mit Glück für die deutsche Bühne thätig gewesen zu sein und drei der bedeutendsten deutschen Bühnen mit Glück geleitet zu haben sich rühmen kann; wer vielen der bedeutendsten deutschen Tonsetzer, wie einem Feska, Danzi, Winter, Weigl, Seyfried, Weber, Gyrowatz, G. Kreuzer, Zelter, Fr. Schubert, Kanne, W. Müller, Salieri, Rossini, Spontini ꝛc. mitunter sehr nahe befreundet, ja gewissermaßen Schüler gewesen ist, und das Opernwesen unter deren Leitung zu beobachten mittelbare und unmittelbare Veranlassung gehabt hat, der darf sich wohl auch für berufen halten, eine Ansicht über das Wesen der Oper auszusprechen.

Nachdem meine flüchtige Skizze „Ueber das Verhältniß des deutschen Theaters zum deutschen Volke" (s. Minerva 1847) so unerwartet vielseitige Anerkennung gefunden und sogar einer Berücksichtigung gewürdigt worden, an welche ich wahrlich niemals gedacht habe, so halte ich mich sogar für verpflichtet, meine Ansicht über die Oper mit gleicher Offenheit zu geben. Schaden kann eine ehrliche und offene Ansicht Niemanden und niemals, weil ihre Widerlegung jedem besser Wissenden leicht ist, sobald er Irrthümer darin findet, und um weniger oder gar nichts Wissende sich Nie-

Digitized by Google

mand groß zu kümmern hat. Will aber vielleicht Mancher tadeln, daß ich meine Ansicht zu unumwunden und zu bestimmt ausgesprochen habe, so bekenne ich mich gern zu dem Glauben, daß mit Bemäntelung, Verkleisterung und halbem Sagen oder Achselzucken in keiner Weise Ersprießliches ausgerichtet werden könne. „Denn Krebsschäden," sagt Herr von Wydenbruck, „curirt man nicht mit Rosenwasser" und Pomade à la reine thut keine Dienste, wo ein Zugpflaster angewendet werden muß. Anstößig kann aber nicht wohl etwas erscheinen, weil es vielleicht einen Anstoß giebt, und ein Aergerniß ist nicht immer, was vielleicht hin und wieder ärgert.

Wer meinen Ansichten Beifall nicht schenken kann und selbst einer besseren Ansicht sich bewußt ist, der widerlege mich eben so unumwunden: um so besser, denn Belehrung thut mir und der Welt Noth und daraus muß immer die Wahrheit erblühen. Jedenfalls bescheide ich mich gern, auf keine Entgegnung den Lesern durch eine Erwiederung lästig zu werden und der Kritik mit Resignation mich zu fügen.

Die deutsche Oper, welche einst in Gluck und Mozart das Höchste und Schönste gegeben, was im Reiche der Töne aller Völker geboren worden, ist in dem Conflikte äußerer Verhältnisse und fortschreitender Irrungen tief in Verfall gerathen, die komische noch tiefer als die ernste. Nicht Mangel an Talenten hat sie dahin gebracht, sondern starre Beharrlichkeit in irriger Ansicht von Wesen, Geist und Bestimmung der Kunst, im Kampfe mit ausschweifenden Begriffen von Freiheit und ultraromantischem Geträume. In einem Augenblicke, wo die Nation mehr und mehr zu dem klaren Bewußtsein ihres Berufes und ihrer Würde sich erhebt; wo materiell und geistig, äußerlich und innerlich so vieles sich vereinigt, um zur Reinheit und Einheit zu führen, und wo täglich lebendiger erkannt und gefühlt wird, daß nur die eigene Emancipation von Vorurtheil, die eigene Erhebung zu wahrem Glauben und wahrem Verständniß der Dinge, zu echter Emancipation und echter Freiheit führen können, daß nur die Nationalität des Geistes und Herzens nach allen Richtungen und in allen Beziehungen zur Vollgültigkeit und Nachhaltigkeit der ersehnten politischen Nationalität verhelfen könne und werde, erscheint auch die flüchtigste Andeutung, der leiseste Versuch zu einer Besserung in Wissenschaft, Kunst oder Leben nicht unbedeutend.

Digitized by Google

Auf diese Ansicht stütze ich die Veröffentlichung meines Versuchs, sie möge ihm denn bei Allen zur Entschuldigung dienen.

Wenn ich im Verlaufe dieser historischen Uebersicht wiederholt den deutschen Theaterdirectionen zumuthe, die Opernschätze der Vergangenheit mehr zu berücksichtigen, als es leider gewöhnlich der Fall ist, so geschieht dies nicht aus irgend einer Abneigung gegen die Werke lebender Tonsetzer, sondern vielmehr im Glauben und in dem lebendigsten Willen, ihnen einen größern Wirkungskreis zu eröffnen, ihr volles Recht ihnen angedeihen zu lassen. Nur das wahrhaft Gute der deutschen Vergangenheit soll die Grundpfeiler des Baues bilden, der Bau selbst muß aus Werkstücken der Gegenwart aufgeführt werden. Da überdies jede vernünftige Theaterdirection von dem besten Alten nur das auf die Scene bringt, was sie gut geben kann, so ist dessen in der That überall so wenig, daß für alles Neue Raum und Zeit genug übrig bleibt. Nicht von dem klassischen Alten wurde bis jetzt das neue Deutsche verdrängt, sondern von dem Modewesen und den ephemeren Erscheinungen des Auslandes. Dies ist ein Unfug, welchen man den Theaterdirectionen abgewöhnen muß, ein Unfug, den hauptsächlich das deutsche Publikum als solchen erkennen, mit Würde und Entschiedenheit von sich weisen sollte, dem aber auch die deutschen Tonsetzer dadurch entgegenarbeiten sollen und können, wenn sie dramatisch, d. h. poetisch componiren, der formalen Schönheit gleiche Rücksicht schenken, wie der Karakteristik, statt ihren ganzen Geist lediglich auf Lösung contrapunktischer Schönheiten und Instrumentalprunk zu verwenden.

Wo ich im Verlaufe dieser historischen Uebersicht von Theatern spreche, meine ich nicht jene deutschen Theater, welche mit ihrer ganzen Oekonomie lediglich auf den Ertrag der Einnahmen angewiesen sind und häufig noch schwere Abgaben zu entrichten haben, sondern jene Bühnen, welche der Staat oder der Hof erhält und oft überreich bedacht hat. Denn lächerlich wäre es, von jenen Pachttheatern, deren Mehrzahl ohnehin kaum bestehen kann, Rücksichten und Opfer zu verlangen, welche den Pächter leicht bankerott machen könnten. Sie geben ohnehin den Ton nicht an und müssen, wenige glückliche abgerechnet, alle Impulse von den Hofbühnen empfangen. Diese meine ich also hauptsächlich, weil sie sich in der Regel um ein Mehr oder Weniger der Einnahme nicht zu

Digitized by Google

kümmern haben; weil sie in ihrer Stiftungsurkunde die natürliche Anweisung erhielten — die Pflege und Hebung der Kunst zu ihrer Hauptrücksicht zu machen, und weil hierunter doch vor Allem die vaterländische, die deutsche Kunst verstanden sein muß. Wollen die Hoftheater ernstlich, und besitzen ihre Führer den Verstand und das Wissen dazu, so können sie unfehlbar mit einiger Uebereinstimmung die deutsche Oper heben. Ihre heiligste Pflicht ist es, wie sie bisher meistens den Ton zum Verderbniß angegeben haben, fortan den Ton zur Besserung anzustimmen. Dazu gehört auch, daß sie dem Publikum mehr Stimmrecht einräumen, als dies bisher an vielen Orten der Fall gewesen, daß sie nicht nur einen etikettengemäßen Beifall zu einer Art von Unterthänigkeitspflicht machen, sondern auch den Aeußerungen des Mißfallens keine Zwangshindernisse in den Weg legen. Denn ohne solche Freiheit des Publikums ist eine wahre und warme Theilnahme auf die Dauer nicht möglich, und ohne solche Theilnahme erlahmen und erkalten die Darsteller überall, verwandeln sich die Directionen mehr oder minder in kleine Kunstdespoten, und die Kunstanstalten allmälig für einen Theil in eine Hofversammlung, wohin man nur geht, um den Hof zu machen und gesehen zu werden, und für den andern Theil lediglich in einen Zufluchtsort gegen ärgere Langeweile und größere Abendausgaben. Die Erhaltung und Förderung der Kunst ohne allseitige Liebe und wärmste Theilnahme ist aber immer und überall unmöglich.

Wo dem Publikum jene Freiheit entzogen und jene Liebe verkümmert ist, da schleicht sich in höherem oder niederem Grade ein zweites Uebel ein: die Kritik der Journale verliert unter mancherlei Einflüssen ebenfalls ihre Freiheit, sie soll Anderes als die Kunst berücksichtigen, sie kann ihrer hehren Aufgabe der Ermunterung und Belehrung von Künstlern und Publikum nicht voll und rein genügen, sie kann und darf die Wahrheit nicht mehr aussprechen, sie muß dienen, statt zu leiten, sie verliert so natürlich ihren Nymbus, ihre Würde, ihre Kraft. Wie weit es damit in Deutschland gekommen, wissen wir Alle, und wer Augen hat zum Sehen, kann auch leicht erkennen — was daraus für das deutsche Theater, für Sinn und Geschmack und Geist des Publikums entstanden ist.

Zwar haben wir daneben der reinwissenschaftlichen Kritik über Poesie und Musik noch in Fülle und höchst achtungswerther Qua-

Digitized by Google

lität. Allein unsere wissenschaftliche Kritik ist gewöhnlich nur für Auserwählte geschrieben, der großen Mehrzahl durchaus ungenießbar, weil sie, in der Sprache irgend eines philosophischen Systems geschrieben, nur von Leuten, welche gerade in diesem Systeme sehr bewandert sind, verstanden werden kann. Populär geschrieben soll auch die wissenschaftliche Kritik werden, wie die der Engländer und Franzosen es ist; populär geschrieben kann sie auch allein ihren Zweck erfüllen, wissenschaftliche Ansicht, Belehrung, Bildung verbreiten. Manche unserer Kritiker bilden mit ihrer Terminologie einen Staat im Staate, d. h. eine zweite Sprache in der deutschen Sprache, welche zuvor sorgsamst studirt sein will, wenn man zu einigem Verständnisse gelangen will. Dazu hat die Mehrzahl der Laien keine Zeit, keine Lust und vernünftigerweise auch keinen Beruf; also geht ihnen verloren, was die besseren Köpfe geschrieben haben, und in der Regel will man doch Ungelehrte, nicht Gelehrte belehren.

Populär erscheine die Kritik, damit nicht das Volk, dem man solche zu lesen zumuthet, mit Recht antworten könne, was jener Franzose antwortete, als man ihm zumuthete, eine Musik, die ihm nicht eingeleuchtet hatte, mehrere Male zu hören, um sie dann zu verstehen: „das wäre mir doch zu widernatürlich! Eine Musik, welche mir gleich beim ersten Anhören gefällt, soll ich nicht wieder anhören, und mit einer Musik, die mich beim ersten Male nicht angesprochen hat, soll ich mich noch einmal langweilen?"

Die Kritik dringt mit Recht darauf, daß man deutsche Kunst vorzugsweise zu fördern trachte, deutschen Ernst und deutsche Würde zu erhalten strebe, so bemühe sie sich denn vor Allem, selbst verständlich deutsch zu schreiben, wozu unsere Sprache wohl reich und fügsam genug ist.

Man erlaube mir noch ein Wort über die Form, worein ich meine Ansichten hier gekleidet habe.

Eine Zahl von Bekannten und Freunden hatte sich zusammengethan, öffentliche Vorlesungen zu halten und den Ertrag öffentlichen Zwecken zu widmen. Das weimarsche Publikum ehrte sich selbst, indem es in sehr unerwartet großer Zahl zu 14 Vorlesungen sich einstellte, und ehrte die Vorleser, indem es auch im zweiten Jahre zu einem ähnlichen Cyclus so zahlreich wieder sich zusam-

Digitized by Google

menfand. Die Reihe des Lesens traf auch mich und dazu hatte ich unter Anderm auch gegenwärtigen Stoff mir hergerichtet.

Als ich nun zu einer weiteren Ausarbeitung Lust gewann, erachtete ich, die ursprüngliche Vorlesungsform beibehalten zu können, weil ich einzusehen glaubte, daß man am einfachsten und deutlichsten schreiben müsse und werde, wenn man sich als Vorleser ein gemischtes Publikum aus allen Ständen lebendig gegenüber denkt, und sich von Allen verstanden wissen will.

Wie fremdartig auch diese Form Manchem erscheinen möge, so giebt es doch vielleicht auch Andere, welchen sie nicht unangenehm, vielleicht sogar bequem wird. Wie weit es mir gelungen oder mißlungen ist, in dieser Form die rechte Form zu finden und zu halten, hat die Kritik zu entscheiden, der ich vorhinein mich schweigsam unterwerfe.

Was das Urtheil über die Sache selbst betrifft, so habe ich nur die einzige Bitte, daß die Ansichten hierüber eben so offen und ehrlich gegeben werden mögen, wie ich die meinigen hier niedergelegt habe. An Unfehlbarkeit irgend eines menschlichen Wesens glaubt ja ohnehin im Ernste kein vernünftiger Mensch mehr, also müßte ja geradezu ein Narr sein, wer an seine eigene Unfehlbarkeit noch glauben wollte.

Weimar, im Februar 1848.

d. V.

Digitized by Google

Wollen wir uns über die komiſche Oper einigermaßen fruchtbringend unterhalten, ſo müſſen wir nothwendig zuvor zwei Begriffe feſtſtellen, weil ohne deren Berichtigung manches unfehlbar dunkel bleiben würde. Erklären müſſen wir uns nämlich zuerſt: was iſt eine Oper? und dann: was iſt eine komiſche Oper?

Wie einfach die Beantwortung beider Fragen auch erſcheinen möge, ſo hat ſie doch ohne Zweifel einige Schwierigkeiten, indem man bei den kritiſchen und hiſtoriſchen Schriftſtellern der letzten Jahrhunderte aller Hauptvölker in Betreff der Muſik umſonſt nach einer ſolchen Definition ſich umſieht. Fragen Sie Italiens bedeutendſte Fachmänner, einen Giovanni Maria Crescimbeni, Benedetto Marcello, Luigi Antonio Muratori, Francesco Algarotti, Steffano Arteaga, Luigi Riccoboni und den berühmten Operndichter Metaſtaſio, und Sie werden unermeßliche Schätze von Belehrung, aber ſchwerlich eine nur halbwegs genügende Antwort auf Ihre einfache Frage erhalten.

Wenden Sie ſich nach Frankreich, wo unter den zahlloſen Gelehrten die geiſtreichen Männer Menétrier, St. Evremont, Marmontel, St. Mars, la Cepède ſo reiche Werke über Muſik und Oper ſchrieben — und aus allen ihren Büchern wird Ihnen eine klare Definition nicht hervorleuchten.

Schiffen Sie über den Kanal hinüber nach England, wo man Millionen für Muſik verwendet, ohne eigentlich Ohr und Sinn und Herz dafür zu haben, wo ein großer Tonſetzer unter die größten Seltenheiten gehört, aber Aeſthetik und Geſchichte eine Menge bedeutender Geiſter ſtets beſchäftigten. Schlagen Sie nach in allen Werken eines John Dennis, John Brown, Lockmann, Hawkins und ſogar bei Dr. Burney, der die Muſik der alten Hebräer und Aſſyrier, der Aegypter und Babylonier ſo genau beſchreibt, als hätte er ſolche ſelbſt mitgemacht und dem König Da-

Digitized by Google

vid zu seinen Psalmen accompagnirt, der eine unerschöpfliche Fundgrube von Wissen erschlossen und einen ganzen Zaubergarten von Hypothesen vor uns ausgebreitet hat — und Alles werden Sie mit der Zeit darin finden, nur nicht jene einfache Definition.

Lassen Sie sich auch von diesem vergeblichen Suchen noch nicht abschrecken, besteigen Sie das Schiff und steuern Sie mit allen Segeln wieder herüber an die Ufer der Heimath, in das Land, wo alle zehn Jahre aus der Asche einer abgenutzten Philosophie der Phönix einer neuen glänzend sich emporschwingt. Lassen Sie die Hallen einer Bibliothek sich öffnen, durchwandern Sie ein ganzes Jahrhundert bis Mattheson und Gottsched zurück, blättern Sie eifrigst in Ramler, Gerstenberg, Meiners, Eberhard, Ebeling, vertiefen Sie sich mit Ehrfurcht in Lessings Meer von lichten Gedanken, mit Staunen in die Labyrinthe des Wissens und Vermuthens eines Forkel, durchstöbern Sie die encyclopädischen Buden eines Sulzer und Blankenburg, erholen Sie sich wieder auf den blumenreichen Flächen Reichardts, um mit Gluck, dem Schöpfer einer neuen Ansicht von der Oper, und mit Hegel, dem Schöpfer einer neuen Gedankenwelt, in alle Tiefen der Seele hinabzusteigen, auf alle Höhen der Phantasie sich emporzuschwingen. Bildung, Belehrung, Erhebung wird Ihnen zu Theil werden, aber keine bestimmte Antwort auf jene Frage.

Sogar die reichen Schatzkammern des menschlichen Wissens, die Encyclopädien von Brockhaus, Pierer, Ersch und Gruber konnten kein Plätzchen für eine so kurze Antwort vorbehalten. Ueberall vermeiden Alle die so natürliche Frage: was ist eine Oper?

Aber der urchristliche Trost: „suchet, so werdet ihr finden!“ bewahrheitet sich auch hier; 1841 erschien die treffliche Allgemeine Musiklehre von Dr. Adolph Bernhard Marx, und in ihr, S. 278, die einfache und klare Definition: „die Oper ist ein Drama, in welchem an die Stelle der alltäglichen Rede eine erhöhte Sprache — die Sprache der Musik — der Gesang getreten ist, mit eben dem künstlerischen Rechte und der künstlerischen Wahrheit, mit welchen im höhern Drama die prosaische Rede des gemeinen Lebens sich zur poetischen Rede, zum Vers erhoben hat.“ [1])

Aus dieser unumstößlichen Definition leuchtet als Hauptmoment der Satz hervor: die Oper ist ein dramatisches Gedicht, wel-

Digitized by Google

ches sich durch Gesang ausspricht. Also ist die komische Oper ein Lustspiel oder eine Posse, welche statt der nackten Rede in Prosa oder Versen sich durch die verschiedenen Arten von Gesang bewegt. — Aber der Gesang ist eine poetische Sprache so gut wie der Vers; ärmer als dieser, indem er nur durch eine ganze Reihe von Tönen ohngefähr aussprechen kann, was der Vers oft mit einem einzigen Worte vollkommen klar zu erkennen giebt; reicher als der Vers, indem der Gesang lebendiger, eindringlicher, mächtiger, wenngleich minder bestimmt, durch die Sinne wirkt und mit dem mystischen Zauber seiner Tongänge und Tonverflechtungen Seele und Herz fesselt, die Phantasie beherrscht.

Erkennen wir der Musik die Fähigkeit zu, etwas poetisch auszusprechen, poetisch auf die Seele zu wirken, so müssen wir auch nothwendig die Erklärungen eines Kotzebue, Müllner und so vieler Anderen, „daß die Oper ein Unsinn sei," geradezu für widersinnig erklären, wenn wir nicht zugleich auch alle Dramen in Versen einen Unsinn nennen wollen. Denn der Vers ist ein eben so ungewöhnlicher Conversationston, wie der Gesang, und jedes Drama bewegt sich doch lediglich durch Conversation.

Gesang also ist die Sprache der Oper, Gesang in mehrerlei Formen, nämlich: entweder als eigentlicher Gesang für eine, zwei oder mehr Stimmen; oder als Arioso, d. h. ein kurzer Recitativsatz in bestimmterer, melodischer Gestalt, in liedmäßiger Form; endlich als Recitativ, d. h. gesangartige Declamation ohne feste Gestalt einer Melodie, ohne bestimmte Kunstform, ohne bestimmten musikalischen Rhythmus und Tact, ohne eigentliche Geltung der Noten, frei und möglichst lebendig den Sinn der Worte, die Empfindung des Momentes aussprechend. Wird das Recitativ nur mit einfachen Accorden begleitet, so heißt es in der Kunstsprache ein trockenes oder sprechendes — Recitativo secco oder parlante; hat aber seine Instrumentalbegleitung einen selbstständigen Inhalt, so heißt es ein obligates — Recitativo accompagnato, stromentato. Zuweilen soll sich das Recitativ auch stellenweise tactmäßig bewegen, dem eigentlichen Gesange sich nähern, dann heißt es Recitativo a tempo.

Das Recitativ ist in jeder Oper von höchster Bedeutung und das Studium seines Vertrags gehört unter die wichtigsten Aufgaben, vorzüglich jedes Theatersängers. Denn das Recitativ bildet

Digitized by Google

den eigentlichen Faden des dramatiſchen Gedichts, den Dialog des Dramas, die Karakterzeichnung der Perſonen, die Uebergänge und Einleitungen zu den lyriſchen Ergüſſen des Geſanges und zu den dramatiſchen Hauptmomenten der mehrſtimmigen Geſänge.

Da nun durch das Recitativ dem Zuhörer der Gang der Handlung, jede Situation und jeder Karakter klar vor die Seele treten, ſein Ohr und ſein Gemüth in der gehörigen Stimmung erhalten ſollen, ſo ergiebt ſich von ſelbſt für den Kapellmeiſter und die Sänger die Pflicht — auf das Studium und den Vortrag der Recitative möglichſte Sorgfalt zu verwenden, dabei alles ängſtliche und herzloſe Tactgeleier und alle ſinnloſen Verzierungen zu vermeiden, die deutlichſte Ausſprache aller Worte und Sylben zu erſtreben, der Declamation Wahrheit und Lebendigkeit einzuhauchen und dabei auch Empfindungen und Gedanken mimiſch zu veranſchaulichen.

Leider ſehen wir uns zu dem Bekenntniſſe genöthigt, daß dieſer unabweislichen Aufgabe, auf der deutſchen Opernbühne, einzelne hervorragende Geſangskünſtler abgerechnet, bis jetzt nur höchſt mangelhaft entſprochen wurde. Ja, wir müſſen ſogar noch weiter gehen, indem wir die betrübende Vermuthung ausſprechen, daß es in dieſem Punkte auf der deutſchen Opernbühne noch lange nicht viel beſſer werden dürfte.

Worauf beruhen die Gründe zu ſolcher Troſtloſigkeit? Was berechtigt zu einer ſo herben Vermuthung? Iſt der deutſche Sänger von Natur weniger mit Stimme begabt, als ſeine Rivalen in Italien und Frankreich? Keineswegs! Die Erfahrung von zwei Jahrhunderten ſpricht gegen eine ſolche Behauptung. — Iſt der deutſche Sänger der Muſik minder kundig, überhaupt minder gebildet, als ſeine Nebenbuhler? Abermals nein! Es dürfte ſogar nicht ſchwer zu beweiſen ſein, daß der deutſche Sänger in der Regel muſikaliſch viel ausgebildeter iſt, als der italieniſche und der franzöſiſche. — Wäre vielleicht die deutſche Sprache der Klarheit und Schärfe des Ausdrucks unfähig, wäre ſie unſangbar, unausſprechbar für muſikaliſche Declamation? Nein! ſie iſt ſangbar, klar, warm, lebenvoll und geſchmeidig, wie Tauſende unſerer deutſchen Lieder beweiſen. [2])

Wo alſo jene Gründe ſuchen? Steinigen Sie mich nicht, wenn ich offen ſage, was ich als wahr erkenne: die Gründe für

Digitized by Google

jene Mangelhaftigkeit im Vortrag der Recitative und des dramatischen Ausdrucks im Gesang liegen nach meiner Ansicht: in der Verkehrtheit unserer Gesangslehrer, in der seltsamen Einrichtung unserer Opernbühnen und in der widernatürlichen Stellung unserer Sänger zu ihrer Kunst. Und alle diese Uebel entspringen aus unserm Mangel an irgend einer Einheit, aus dem Conflux provinzieller, lokaler und individueller Eitelkeiten. Unsere Ungelehrigkeit hierin hat ihre Hauptquelle gerade in unserer Gelehrsamkeit. Dies erheischt eine nähere Erörterung.

Der tiefe Ernst, welcher in Deutschland allem Streben und Wissen inwohnt und zu einer eigenthümlich deutschen Gründlichkeit führt,[2]) verleitet auch häufig zu einer Art pedantischer Verblendung, welche sich lediglich an die wissenschaftliche Seite der Dinge anklammert, das Poetische, oft auch das Technische und Praktische unbeachtet läßt. Dies ist leider bei der großen Mehrzahl der deutschen Gesangslehrer stets mehr oder minder der Fall gewesen. Statt einer möglichst sorgfältigen und systematischen Ausbildung und Kräftigung der Stimmorgane beschränken sie sich auf Verbreitung musikalischen Wissens, und wer am sichersten frei vom Blatte trifft, ist ihr gepriesenster Schüler. Ob der Ton selbst schön oder nicht schön, natürlich oder unnatürlich klinge, ob das Organ durch solche Anmuthungen gebildet und gekräftigt, oder in seinen Grundfesten erschüttert und vernichtet werde, liegt außerhalb ihrer Berücksichtigung. Ob der junge Sänger um den Text sich kümmere, ob er den Wortsinn verstehe und die Worte verständlich beim Gesang aussprechen lerne — gilt ihnen für ästhetische Spielerei — denn die Note, der Akkord ist ihr einziger Gott, und der zwischen den Noten waltende Geist liegt außer der Sphäre solcher eingefleischten Wissenschaftlichkeit. Auf solche Weise kann man zur Noth erträgliche Musiker bilden, aber niemals Sänger und Sängerinnen. Sehen Sie sich um, wie viele köstliche Stimmen jährlich durch solche Barbarei in Deutschland geschlachtet werden! Fragen Sie sich selbst, wie viele Worte Sie von deutschen Sängern in den Opern verstehen, und Sie werden mich nicht eines zu harten Vorwurfes beschuldigen.

Hat nun ein junger Sänger eine solche Gesangslehre auch glücklich, ohne Verlust seiner Stimme, überstanden, kommt er mit noch erklecklichen Mitteln zu dem Theater, so beeilt sich dieses,

Digitized by Google

durch den Ungeist seiner Einrichtungen ihn möglichst schnell zu vernichten. Die deutsche Opernbühne unterscheidet sich, nicht zu ihrem Vortheile, von denen der Italiener und Franzosen dadurch — daß sie von denselben Sängern ohne alle Rücksicht Alles verlangt, für Tragisches und Komisches sie abwechselnd verwendet, ohne den speciellen Beruf zu befragen, in alle Gesangsformen und Lagen ihr Organ einzwängt, dieselbe Sängerin heute als Königin der Nacht und morgen als Tancred, denselben Tenor heute als Licinius und morgen als Graf Almaviva auftreten läßt, und auf solche Widernatürlichkeit sich noch viel zu Gute hält, in solcher Allwissenheit und Allmacht stolz auf die Opern der übrigen Völker herabsieht. In keinem andern Gebiete des Wissens und der Kunst verlangt man von einem Sterblichen solche Allseitigkeit! Italiener und Franzosen haben keinen Begriff davon, wie man solche Forderungen an einen Künstler stellen könne, und die vernünftige Einrichtung ihrer Opernbühnen überhebt sie auch solchen widernatürlichen Forderungen. Dabei hat die deutsche Opernbühne noch die Eigenthümlichkeit, daß sie zu ihren Darstellungen nicht ausgebildete Künstler sucht, sondern am häufigsten jugendliche Anlagen in ihren Kreis aufnimmt, bevor solche in ihrer technischen und ästhetischen Bildung hinlänglich vorgeschritten sind, oft sogar ohne eine Spur von Kunstbildung: eine hübsche Figur, eine gute Stimme, sogenannte Lust zum Theater ist den Directionen genug, alles Uebrige wird sich ja mit der Zeit geben! So kommen die jungen Leute zur Oper, ohne gehen und stehen zu können, ohne einen Begriff von Mimik, ohne gehörige Bildung in Sprache und Gesang, ohne eigentliche Kenntniß ihrer Kräfte und Mittel, ohne alle Einsicht in Geist und Wesen der Dramen und deren Darstellung. Sie geben mit Todesangst oder in stumpfer Bewußtlosigkeit eine mühsam auswendig gelernte Parthie von sich, erfreuen sich lauter Aufmunterung und sind nun plötzlich zu ihrem eigenen Erstaunen erster Sänger oder erste Sängerin, wozu in anderen Ländern, seltene Glücksfälle abgerechnet, die systematischen Studien und die Hingebung der ganzen Jugend gehören. Der Himmel sei ihnen gnädig und sorge für sie, denn sie selbst können es nicht; Direction und Neuheitsdurst des Publikums gönnen ihnen keine Zeit zur Selbstbildung und zum Studium, die physische und geistige Kraft erschöpft sich in unaufhörlichem Auswendiglernen der heterogensten Aufgaben

Digitized by Google

und Jugendreiz und Stimme sind dahin, bevor die Bildung gekommen ist. Dann schiebt man die Unglückseligen erbarmungslos bei Seite, um neue Opfer desselben Systems zu suchen, oder man martert Ohren und Geschmack des Publikums mit lahmem und lähmendem Invalidenthum. Solcher Opernjammer ist im Allgemeinen die Regel in Deutschland, nur hervorragende Talente oder besonders Glückliche bilden davon die seltenen Ausnahmen. Und dieser Jammer wird kein Ende nehmen, so lange nicht unserer deutschen Oper zu Theil wird, was die italienische und französische Oper besitzen. Die deutsche Oper bedarf einer Schule, eines Systems, wie die Académie royale zu Paris, die Conservatorien von Mailand, Bologna, Neapel ꝛc. sie bieten, sie bedarf eines von einem Centralpunkte ausgehenden Styls — mit einem Worte: sie muß als Kunstaufgabe und Kunstanstalt möglich werden, im Kreise des Möglichen sich bewegen können, sie muß wissen, was sie will und was sie kann, sie muß die natürlichen Mittel zu Ausführung ihres Wollens und Könnens erhalten, damit auch das Publikum endlich zu klarer Einsicht gelange, was es von der Oper fordern solle und was es vernünftigerweise von ihr fordern könne.

Dadurch allein kann auch die deutsche Oper in den Stand gesetzt werden, so vollendete Darstellungen wie Italiener und Franzosen zu geben. Aber der Reiz vollendeter Darstellungen, der Zauber solcher Kunstgebilde ist so mächtig, daß auch durch sie allein jedes Publikum an Wiederholungen sich gewöhnen, der Alles zerstörenden Manie nach täglich Neuem sich entheben kann.

Dazu kommt noch ein großer Uebelstand, welchen man gewöhnlich gar nicht in Anschlag bringt: Deutschland hat der, Jahr aus Jahr ein wirkenden Operngesellschaften viel zu viele, um überall Genie und Talent von seinen Sängern fordern zu können. Die Natur ist überreich in manchen ihrer Gaben, aber Genie und ausgezeichnetes Talent in der Kunst verleiht sie nur ausnahmsweise und nicht allzuhäufig, in keinem Falle genug, um alle deutschen Opernbühnen damit versehen zu können. So müssen sich denn deren viele mit Mittelmäßigkeiten begnügen und zufrieden sein, wenn gutmüthige Journale solche hochtrabend zu Genies ernennen und als ausgezeichnete Künstler sie anräuchern.[4])

Nehmen wir obige Definition der Oper wieder als richtig auf, so kommen wir auch unfehlbar zu der Ansicht: daß eine Oper

Digitized by Google

nur alsdann ein in sich selbst abgeschlossenes und in Einheit abgerundetes Kunstwerk sein könne, wenn sie nicht aus einem Flickwerk von Gesang und Dialog besteht, sondern durchaus in der höhern Sphäre der verschiedenen Arten von Gesang sich bewegt. Eben so gewiß, als auch ein Drama, das mit Versen und Prosa wechselt, nicht als Muster einer vollendeten Kunstform angenommen werden kann, obschon dafür vielleicht Autoritäten höchster Art geltend gemacht werden wollen. Ja, eine Oper mit Prosagerede statt der Recitative ist nur etwas Zerstücktes, etwas Halbes, ein Nothbehelf, dessen Fortdauer auf den Bühnen in ein offenbares Geschmacksverderbniß ausartet und der höheren Ausbildung der Sänger wie des Publikums überall als Hinderniß im Wege steht. Eine Oper mit Dialog ist eigentlich gar nicht mehr Oper, sondern nur Singspiel, worin der Gesang lediglich als eine schmückende Zugabe erscheint, woraus man also auch nach Belieben die Gesänge weglassen und ein einfaches Schauspiel oder Lustspiel machen könnte.

Wer jemals das Glück gehabt, wahre Kunstwerke im Gebiete der Oper, eine heimliche Ehe, eine Molinara, einen Don Juan, Figaros Hochzeit, Barbier von Sevilla ꝛc. von wahren Künstlern ganz in ihrer Urform mit Recitativen gehört zu haben, der wird sich Zeitlebens von unserm üblichen Dialogjammer erkältet und gestört fühlen. Solches Stückwerk kann nur einem entarteten Geschmacke zusagen, und mag höchstens da, wo es an wahren Künstlern des Gesangs mangelt, als ein betrübter und betrübender Nothbehelf hingenommen werden, um nicht die Opern ganz entbehren zu müssen. Aber mit Nothbehelfen fördert man weder die Kunst und die Künstler selbst, noch den Geschmack daran, und aufhören muß alle Kunst im eigentlichen Sinne, wo Nothbehelfe zur Regel werden. [5])

Begnügen wir uns indessen als gute, geduldige Deutsche mit dem, was einmal ist, und lassen wir hier außer Betracht, wie es etwa sein sollte und vielleicht auch sein könnte. Beschäftigen wir uns mit anderen Fragen. Wie und wo und wann entstand die Oper?

Wie die Oper entstand? Bei Italienern, Franzosen und Deutschen aus den Mysterien, Schäferspielen und Intermezzen oder

Digitized by Google

Zwischenspielen, welche schon früh bis in das 13te Jahrhundert hinein mit Instrumentalbegleitung und Gesängen geschmückt waren, also, trotz ihrer völlig ungeregelten Form, den Gedanken zu einer eigentlichen Oper ziemlich nahe legten.

Wo und wann die eigentliche Oper in ihrer ausgebildeten Form zuerst erschienen, ist historisch noch nicht gehörig ermittelt, aber im Allgemeinen bezeichnet man den florentinischen Kapellmeister Emilio di Cavalieri als den Erfinder der modernen Oper, indem er 1590 die zwei Schäferspiele „der Satyr" und „die Verzweiflung" zu Florenz auf die Bühne brachte, worin außer den Gesängen der ganze Dialog als Recitativ behandelt war. In noch bestimmterer Form tritt die komische Oper 1597 zu Venedig mit dem Antiparnasso von Orazio Vecchi auf die Bühne und schon 1600 verbreiteten sich komische und ernste Opern über viele Städte Italiens. Beinahe ein volles Jahrhundert hindurch bewegte sie sich noch in ihren steifen Madrigalweisen: mit Göttern und Wundern aller Art, mit sinnleeren Maschinentriumphen prunkend und ohne einen nothwendigen Zusammenhang der Handlung, und Arlechino spuckte auch in den ernstesten Opern mit oft gar unsauberen Späßen. Erst 1695 verlieh Apostolo Zeno die neue Form der Opernbücher, welche Metastasio von 1724 an zu der Gestalt und Weise ausbildete, wie solche heute noch gebräuchlich ist und in der Hauptsache wohl auch bleiben wird, d. h. poetisch zusammenhängende, in sich selbst abgeschlossene Dramen, welche sich durch Musik aussprechen. Aber die Musik war und blieb noch geraume Zeit sehr im Argen: Madrigalformen,[6]) Choralweisen,[7]) bedungene Ritornelle[8]) und einschläfernde Wiederholungen der einzelnen Sätze, Spielereien in Dur und Moll wechselnd, contrapunktische Kunststückchen[9]) und viel Schulkram ohne Mark und Poesie, und zu dem Allem eine in Einfachheit und Farblosigkeit oft gar ärmliche Instrumentalbegleitung. Ueberhaupt blieben Orchester und Chor noch bis in unser Jahrhundert herein eine der schwachen Seiten der italienischen Oper.

In solchem Gewande und mit solchem Geiste kam die italienische ernste wie die komische Oper nach Frankreich und nach Deutschland und begann in beiden Ländern von da an einen noch heute fortdauernden, periodenweise siegreichen Kampf gegen die vaterländischen Formen und Gebilde der Franzosen und der Deutschen.

Digitized by Google

Darüber sprechen wir später, bleiben wir jetzt noch beim Geschichtlichen stehen. Die gemessenen und sinnigeren Formen des musikalischen Drama, welche Apostolo Zeno und Metastasio eingeführt hatten, wurden nicht mehr verlassen, aber auch bis zum heutigen Tage nicht eigentlich vervollkommnet und veredelt, sondern im Gegentheile durch die Theatergebräuche und manche, den Gesangsvirtuosen unter dem Namen von Convenienze teatrali eingeräumten Rechte in mancher Hinsicht wesentlich verschlechtert. Die Prima Donna assoluta oder erste Sängerin, der erste Tenor, der erste Baß erlangten die förmlichen Befugnisse, in das Werk des Dichters und des Tonsetzers verbietend und gebietend despotisch einzugreifen. Vom Dichter durften sie für ihr erstes Erscheinen auf der Scene Anlaß zu einer glänzenden Sortita verlangen, ob nun das Drama dazu Gelegenheit bot oder nicht. Dem Dichter konnten sie sogar zur Vorschrift machen, die zweiten Sängerinnen und Sänger geradezu zu vernachlässigen, wenngleich das Drama den Auftritten derselben große Wichtigkeit beimaß. Dem Tonsetzer konnten sie gebieten, ihre Hauptnummern genau für ihre individuellen Stimm- und Gesangskräfte einzurichten, ihrer Virtuosität durch concertartigen Glanz sichere Triumphe zu bereiten. Ja, sie erwarben sich sogar das ungeheure Recht — die Weglassung von Nummern für die andern Sänger oder Einrichtung derselben für ihren eigenen Vortrag zu verlangen, sobald diese Nummern ihnen glänzend genug erschienen, um jenen zweiten Sängern allzulebhaften Applaus zu erwerben. Dabei konnten natürlich dramatische Situationen und dramatische Karaktere nicht wohl in voller Reinheit bestehen, also auch die Musik nicht im vollen Sinne dramatisch bleiben, sondern sie mußte mehr oder weniger dem Streben sich unterordnen, durch Gesangsvirtuosität um jeden Preis einen Sieg zu erringen, das Ganze den Triumphen der ersten Sängerinnen und Sänger zu opfern. Wer die verschiedenen Naturen der komischen und der ernsten Oper in Betracht zieht, muß auch einsehen, daß diese Uebel die ernste Oper weit härter und durchgreifender treffen mußten, als die komische Oper, weil in dieser den verschiedenen Arten von Komikern stets eine Hauptaufgabe bleiben, und die komisch-drastische Wirkung des Ganzen sehr häufig als Hauptsache gerettet werden mußte. Die Komiker erschienen denn auch gleich Anfangs in zweierlei Hauptgestalten, nämlich entweder

Digitized by Google

als Buffo cantante, als singender Komiker, oder als Buffo parlante, als redender Komiker. Singender hieß jener, weil der Tonsetzer in ihm einen wahren Gesangsvirtuosen in Anspruch nehmen, im Gesang ihn mit den übrigen ersten Sängern wetteifern lassen konnte. Redender wurde dieser genannt, weil man von ihm eigentliche Virtuosität im Kunstvortrage nicht verlangte und ihm daher auch nur durchaus einfache und leichte Sätze, oft große Arien in einem einzigen Tone anvertraute, wobei das drastisch-burleske Vortragstalent Alles thun mußte, und die Recitative im vollen Glanze ihrer dramatischen Wirksamkeit sich kundgaben. Dieser theilweise noch jetzt festgehaltene Unterschied zwischen Opernkomikern ist eine der Hauptursachen, warum so viele italienische komische Opern alle Farbe und allen Glanz in deutschen Händen verlieren, oft sogar geradezu abgeschmackt erscheinen. Denn der singensollende Komiker ist nicht Kunstsänger genug, um seiner schwierigen Aufgabe zu genügen, und der redensollende Komiker will mit Gewalt als regelmäßiger Sänger in strengster Folge der Intervallen und Tacte sich zeigen, während die Operndirigenten leider allzuoft der Energie und der Kunstweihe ermangeln, um beide auf ihren natürlichen Standpunkt zu versetzen.

Fast gleichzeitig mit jenen beiden Dichtern erschien auch Alessandro Scarlatti als triumphirender Reformator der Opernmusik. Den langen, oft gar ängstlichen und allen dramatischen Geist abstumpfenden Kämpfen um Tact, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation und Ariosogeleyer in den Recitativen machte sein reicher Genius so ziemlich ein Ende, vermannichfaltigte die Wirkung der Recitative durch abwechselnd obligate Begleitung, veredelte den Gesang wesentlich durch natürlichere und fließende Führung der Stimmen, erhob die Melodie zum Leben dramatischen Ausdrucks, der Karakteristik, des Gefühls, wie Corelli der Instrumentalmusik zuerst den Athem dramatischen Lebens einhauchte. Durch diese beiden Genien und durch den neapolitanischen Gegner, Francesco Durante, trat die Opernmusik in ein neues Stadium: das alte, klassisch genannte Großartige, aber auch häufig sehr schulmeisterlich und nichtssagend Herbe und Steife verschwand mehr und mehr, eine leichtere, fließendere, gefälligere — sagen wir es offen, eine natürlichere und schönere Weise begann, und zwar in noch höherem Grade durch Scarlatti's Schüler, den leben-

Digitized by Google

vollen Leonardo Leo, ferner den farbenreichen Leonardo da Vinci und den mächtigen Nicola Porpora.

Aber in dem Lande, wo die Citronen blühen, wo Himmel und Erde zu stets neuen Genüssen einladen und sogar das dolce far niente in Träumen von Schönheit und Kunst lüstern sich wiegt, wo immer Neuestes an das Neue sich drängt, die unerschöpfliche Natur über den Trümmern einer größeren Vergangenheit unaufhörlich arbeitet, in den Kesseln der Vulkane, wie in den Herzen der Menschen, in den Luftgebilden der Fata morgana, wie in den Phantasien der Bewohner, in Italien, wo die Jugend so schön, aber auch so schnell vergänglich erscheint und der unvertilgbare Sinn für das Schöne fort und fort durch neue Formen und Weisen das Schönste erstrebt — in jenem Lande kann kein Gedanke und keine Schöpfung sich lange in ihrem Maase erhalten. Schon mit Porpora's Schüler, dem weltberühmten Farinelli, verschwand jene edle Einfalt, Innigkeit und Grazie, jene dramatische Würde und Wahrheit im Vortrag der Gesänge und die schimmernde Manier des verblümelten, verschnörkelten, verzerrten, concertartigen Gesanges griff reißender und reißender um sich, ohngefähr wie sich später der edle, graciöse, ausdrucksvolle Tanz der Ballete in tolle Sprünge und schaamempörende Buhlerei verwandelte. In der komischen Oper blieb fortan nichts Dramatisches mehr, als die Komiker selbst, alle übrigen Sängerinnen und Sänger haschten nur nach Schulprunk und Concerttriumphen, verbannt wurde die Seele der Poesie, und die Bravour begann ihren Wahrheit vernichtenden, Schönheit zerstörenden Despotismus, welchem bedeutende Männer, wie Hasse und Graun, auch in Deutschland so mächtigen Einfluß verschafften, daß nicht einmal der Größte aller Großen — Mozart, im Stande gewesen, sich ihm ganz zu entziehen. [10])

Hier dürfte wohl der Ort sein, ein arges Vorurtheil zu beleuchten welches, unserm guten Deutschland unendliches Herzeleid zugefügt hat, und trotz aller Aufklärung unserer Tage noch immer lähmend auf die deutsche Oper einwirkt, zerstörend auf deutsche Sängerinnen und Sänger. Die deutsche ruhigere, besonnenere, kühlere Anschauungsweise der Dinge, die mehr kritische und wissenschaftliche Richtung in Geist und Bildung hatte schon frühzeitig in jener Uebertreibung des figurirten Gesanges mit allem seinem hals-

Digitized by Google

brecherischen und undramatischen Schnörkelwesen und Cadenziren eine täglich zunehmende Unsitte, ein Verderbniß des dramatischen Gesanges erkannt, und diese von Italiens Sängern ausgegangene Gesangsweise als eine greuliche Manier mit Recht verdammt, wie heute noch jeder edlere Sinn ihr unwillig den Rücken zuwenden muß. Dieses richtige Gefühl und diese verständige Würdigung des italienischen Unwesens führte aber sehr unlogisch in Deutschland zu zwei Uebeln, welche unfehlbar ärger sind, als das Uebel selbst, dem man dadurch ausweichen wollte. Der Uebertreibung in Figuren und Blümeleien, dem Verschnörkeln jeder Melodie sollte und wollte man energisch entgegenarbeiten und man sprang — wissentlich oder unbewußt, gar oft auf das andere, noch schauerlichere Extrem über, indem man aller Melodie den Krieg erklärte, diese Seele der Musik überhaupt aus den dramatischen Compositionen verbannte, und wo die bessere Natur ein so frostiges Ziel nicht ganz erreichen konnte, wenigstens die Singstimmen so mit Accordfolgen, Modulationen und dergleichen Kunstübungen belastete und so reich vercontrapunktisirte, daß sie völlig darin untergehen mußten und kein Menschenohr mehr eine Melodie heraushören konnte. Dergleichen Compositionen nannte man sehr pomphaft — eine edlere, declamatorische Musik, eine gediegene, gründliche Arbeit. Darauf kommen wir später zurück.

Ein zweites Uebel entsprang dem schulmeisterlichen Dünkel der großen Mehrzahl unserer Gesangslehrer, ihrer baaren Unwissenheit und einer Art Italienerfresserei in der Kunst, wie sich später eine so burleske Franzosenfresserei in der Politik aufthat; um deutsche Sänger und Sängerinnen vor der italienischen Unsitte des Verblümelns und Ueberschnörkelns zu bewahren, ersannen sie das geistreichste Mittel: sie bildeten Sänger und Sängerinnen geradezu so, daß beide überhaupt jedes eigentlichen Gesangs unfähig bleiben mußten. Sie verschütteten das Kind mit dem Bade, indem sie italienische Singmanier und italienische Gesangsschule mit einander verwechselten und diese mit jener verpönten und verbannten.

Aber die italienische Gesangsschule ist heute noch das einzig richtige Mittel physischer und technischer Bildung der Stimme, des Gesangsorgans, während italienische Singmanier gewöhnlich als ein arger Mißbrauch der Kunstfertigkeit bezeichnet werden kann, als eine Geschmacksverkehrtheit, welche die Fülle und den Glanz der

Digitized by Google

Mittel auf eine unschöne Weise verschleudert, und aller Wahrheit Hohn sprechend, nach leerem Ohrenkitzel, statt nach poetischer Wirkung hinstrebt. Wer nicht die Lehren der italienischen Gesangsschule tüchtig genossen und beharrlich durchgemacht hat, der kann nicht vollkommener Herr seines Organs, also auch nicht Sänger oder Sängerin im eigentlichen Sinne des Worts sein. Wer der italienischen Singweise gewöhnlicher Sänger und Sängerinnen sich hingiebt, hat bei aller technischen Vollkommenheit aufgehört, ein dramatischer Sänger zu sein, würdigt sich selbst zum Concertsänger herab. Kein Instrument der Welt kann den dramatischen Sänger an Kraft und Tiefe der Wirkung erreichen, aber viele Instrumentalvirtuosen übertreffen den Concertsänger in allerlei Kunststücken: mächtiger sind zehn geübte Finger, als die geübteste Kehle.

So unpoetisch verderbt betrat die italienische komische Oper das 18te Jahrhundert, und diese sinnenreizende Weise prägte sich der lebendigeren Sinnlichkeit jenes südlicheren Volkes so tief ein, daß selbst mächtigere Geister, wie Piccini, Pergolese, Jomelli,[11]) Giuseppe Sarti, Martini und mehrere Andere umsonst sich bemühten, wieder eine Brücke über den Abgrund auf den Boden der Poesie hinüber zu bauen.

Da erschienen nach der Mitte des Jahrhunderts beinahe gleichzeitig drei Tonsetzer, welche mit aller Kraft ihres Geistes und Erfindungsvermögens den Genius der Schönheit noch einmal heraufbeschworen und damit auch ein halbes Jahrhundert auf das Glücklichste beherrschten: Giovanni Paisiello, dessen schöne Müllerin noch in neueren Zeiten oft entzückt, dessen König Theodor und Barbier von Sevilla noch in gutem Andenken sind; Domenico Cimarosa, der mit seiner heimlichen Ehe in mancher Hinsicht ein Musterwerk für alle Zeiten geliefert hat, und Pietro Guglielmi, dessen Opern, obgleich weniger bedeutend, leider sämmtlich vergessen sind.

Obschon der größte dramatische Tonsetzer zweier, vielleicht mehrerer Jahrhunderte, der deutsche Mozart, dem besseren Geiste der italienischen komischen Oper mit seinem ewigen Figaro, mit Cosi fan tutte, diesem Melodienparadiese, und mit anderen verklungenen Jugendwerken, jenen Männern als glänzende Hülfe an die Seite trat, so konnten sie Alle doch den edlern Sinn in

Digitized by Google

Italien nur für die Dauer ihres unmittelbaren Wirkens lebendig erhalten. Sobald sie, einer nach dem andern, verstummten, gieng der Herentanz wieder um so toller los und das poesiearme Virtuosenthum beherrschte abermals die Bühne.

In dem Vierteljahrhundert, von 1791—1816, genoß die komische Oper der Italiener nur fünf hervorragende Tonsetzer: Antonio Salieri, dessen komische Opern alle der Zeit erlagen, obgleich sie des Vortrefflichen nicht wenig enthalten, und der nur noch in seinem Arur bisweilen für die Gegenwart erwacht; Fernando Pär, von dem auch wir noch einzelne Werke mit Vergnügen hören, und der beinahe zuerst dem Chore Bedeutung und Geltung zu verleihen wußte; F. Guecco, Fioravanti; dann Pietro Generali, dessen Opern zwar verklungen sind, dessen Geist aber, gewissermaßen verklärt, mannigfach in Rossini's Werken fortlebte.

Indessen behauptete die italienische Oper auch in dieser Periode der Weltstürme und trotz des französischen Revolutionseinflusses auf die Geschicke und die Gemüther Italiens doch merkwürdigerweise ihre volle Selbstständigkeit und nationale Eigenthümlichkeit, welche späterhin auch Oestreichs Einfluß, deutschem Wesen gegenüber, ihr nicht zu rauben vermochte. Italien fand keinen Grund, seiner Originalität zu entsagen, da diese in Lissabon und Madrid, in London und Paris, in Kopenhagen, Stockholm, Petersburg und Warschau stets dieselben Triumphe feierte, wie zu Wien, Berlin, München, Dresden, und nach Uebersetzungen in allen deutschen Städten. Dennoch beherrschte in dieser ganzen Periode und bis zum Epoche machenden Rossini, in Italien ein Deutscher die Bühne, in der ernsten, wie in der komischen Oper: Simon Mayer (Mayr), geboren 1763 zu Mandorf in Oberbayern, Schüler von Bertoni, begünstigt von Piccini. Von seinen 73 Opern bereicherten viele auch die Repertoire von Deutschland, Frankreich und England, er wurde zum Allerweltsmanne und für Italien in sofern auch von wirklicher Bedeutung, als er mehr Selbstständigkeit, Reichthum und Mannigfaltigkeit in die Instrumentalbegleitung einführte, darin mehr deutsche Würde und französischen Geist geltend machte, wenngleich nicht selten von Franzosen und Deutschen tüchtig borgte und besonders die besseren Franzosen sehr unbefangen ausbeutete. Weder an Tiefe noch Höhe des Genies mit Händel vergleichbar, der England beherrschte, noch mit

Digitized by Google

Gluck, der die französische Oper reformirt hatte, war er geschmeidiger, ich möchte sagen flüssiger und bei seinem nicht sehr strengen Gewissen auch scheinbar an Erfindung reicher, als jene beiden Heroen. Seine Modulationen überraschen oft durch Originalität, seine Harmonien bisweilen durch Klarheit, Kraft, wahre Energie und belebende Orchestereffecte, seine Gesänge athmen oft echte Leidenschaftlichkeit, entspringen rein der Situation und dem Karakter, aber immer verrathen sie gediegene Kennerschaft der menschlichen Stimmen, und fordern nicht mehr, als eine Menschenbrust leisten kann, aber auch nicht weniger, als ein Sänger guter Schule leisten soll. Damit verbindet er Geschmack, Eleganz, Leichtigkeit, Natürlichkeit der Bewegung, überläßt sich aber zuweilen sehr behaglich den bequemen Wiederholungen, der undramatischen Breite und sucht den Glanz des Moments mit den Federn Anderer ziemlich offen und mühelos seinen Arbeiten zu ertheilen. Geraume Zeit hatte er nur in dem eilf Jahre jüngern Ferd. Paer aus Parma, von dem auch jetzt noch mehrere Opern in Deutschland darstellbar bleiben, einen wirklichen und — offen gestanden — überlegenen Nebenbuhler, bis dieser 1807 nach Paris kam.

Hat etwa das Epoche machende Genie, Gioachino Rossini[12]), diese Eigenthümlichkeit vernichtet oder nur vernichten wollen? Nein! Auch Rossini beharrte auf der Bahn seiner Väter, wo auch unsere Mozart, Winter, Weigl schöne Lorbeeren, jeder in seiner Weise, geerntet hatten. Auch er huldigte dem uritalienischen Grundsatze: Melodie ist die poetische Seele jeder Oper und eine Composition ohne Melodie hat aufgehört, Musik, d. h. Poesie zu sein. Auch er beharrte, gleich allen wahrhaft dramatischen Tonsetzern aller Lande, bei dem natürlich daraus entspringenden zweiten Grundsatze: ist Melodie die Seele der Oper, so muß die durch Instrumente sich kund gebende Harmonie auch nothwendigerweise so beschaffen sein, daß sie nicht in ihrem Gewoge die Melodie ersäufe, daß dem Sänger möglich bleibe gehört und verstanden zu werden. Natur, Studien und ein Blick in die Zeit führten ihn auch zu dem dritten Grundsatze: enthält einmal eine Oper Chöre, so bilden diese eine der Wesenheiten des dramatischen Ganzen und müssen also aus der voritalienischen Sphäre der Ripienstimmen in die Sphäre der obligaten Mittel erhoben, zur Eigenwirkung gebracht werden, sie müssen Farbe, Karakter und drama-

Digitized by Google

tisches Leben erhalten, gleich dem Orchester, welches wohl zu Höherem berufen ist, als lediglich zur akustischen Folie für die Singstimme, oder zum ärmlichen Träger der Accordenfolge. Rossini's feiner Tact erkannte auch die Unzulänglichkeit und Fehlerhaftigkeit der vorigen Weise, welche lediglich der Kunst und dem Geschmacke des Sängers alle Wirkungen der Melodie überantwortete, die Verzierung ihm allein überließ. Der Tonsetzer selbst, der mit allen Regeln und Möglichkeiten der Singkunst innigst vertraute Tonsetzer, mußte wohl am geeignetsten erscheinen, die Verzierungen seiner Melodien selbst zu bestimmen, dem Sänger als Gesetz vorzuschreiben. Ein Geist, wie Rossini, mußte wohl auch frühzeitig zu der Ueberzeugung gelangen, daß nicht alle Regeln der Tonsetzkunde wirklich unumstößliche ästhetische und mathematisch-akustische Regeln sind, sondern daß sich viel leerer Schulkram und eitles Autoritätenwesen eingeschlichen hatte, welche zu Bereicherung der Harmonie wohl beseitigt werden könnten. Mozarts Werke waren sein Lieblingsstudium, also mußte ihm wohl einleuchten, welcher unermeßlichen Steigerung der poetischen Wirkung die Melodie, auf eine lebensvollere Harmonie gestützt, fähig sein müßte, um so mehr, da er keinen Sinn hatte für die Karakteristik erstrebende Wort- und Sylbendeclamation der Gluckisten, sondern ganz in der Strophenpoesie athmete und lebte, wie Mozart, sein Ideal, und wie alle seine großen Landsleute. [12])

So traten plötzlich jene zauberreichen Opern ernster und heiterer Art in das Leben und riefen in mancher Hinsicht eine neue musikalische Epoche hervor, wirkten electrisch auf Frankreich wie auf Deutschland, erregten in Italien eine Alleinherrschaft höchsten Glanzes, berauschten mit ihren fort und fort neuentsprudelnden Quellen die Ohren und Herzen Aller, entwaffneten thatsächlich die ernsteste und gediegenste, wie die frivolste und albernste Kritik und sahen geraume Zeit in der ganzen Welt nur einen einzigen ebenbürtigen Nebenbuhler Schritt für Schritt nebenan — das deutsche Genie von Carl Maria von Weber. Erwägen wir ehrlich, wie musikalische Größen höchster Art, ein Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, von der Zopf- und Perückenpartei der Kritiker ihrer Zeit behandelt worden, so müssen sich unsere Begriffe von Rossini's Werthe nothwendig steigern, wenn auch gegen ihn die Kritik ihre Zügel auf das wildeste schießen ließ, denn nur wirklich hervor-

Digitized by Google

ragende und die Zeit beherrschende Geister rufen einen solchen Sturm von Angst- und Nothgeschrei ins Leben, nur gegen das wahre Genie fühlt sich der Schlendrian und das Autoritätswesen bis zum Jammer und Zeter der Reaction empört. Des Journalgewimmers konnte Rossini lachen, und Recensionen vermögen nicht, ihn auf die Stufe der Alltäglichkeit herabzudrängen, aber er selbst war die Parze, welche den Lebensfaden von der Mehrzahl seiner Werke zu kurz gesponnen oder schnell durchschnitten hatte. Im Siegesrausche, wie alle glücklichen italienischen Tonsetzer, huldigte auch er zu unbedacht den Bedürfnissen der Theater, dem Neuigkeitsdurste, dem Erwerbe; er haspelte Oper nach Oper in so kurzen Zeiten zusammen, daß kaum der flinkste Copist im Stande sein dürfte, solche Partituren in gleicher Zeit abzuschreiben; er gönnte sogar den besten seiner Werke nicht die letzte Feile, nicht die Besonnenheit der Selbstkritik — bei der letzten Note spritzte er die Feder aus und warf dem Impressario die noch nasse Partitur zum Einstudiren hin. Diesen Fehler haben jedoch auch andere Genies mit ihm mehr oder minder gemein. Aber gegen die Fortdauer seiner meisten Werke sündigte er auf eine andere, weit bedenklichere Weise. Riesenstimmen und unübertroffene Technik des Gesanges sah er bald um sich vereint, und für diese arbeitete seine sprudelnde Phantasie, unbekümmert ob auch andere zu solchem Glanze und zu solcher Energie sich würden erheben können: man denke nur an Naturen wie Lablache, Tamburini, Nozzari, Donzelli, Rubini, David in der vollen Glorie ihrer Lebenskraft und Gesangslust! Sie selbst wurden älter und Klang und Melismatik wurden ärmer, sie selbst mußten jenen gigantischen Aufgaben bald entsagen; und andere Sänger? Je nun, sie helfen sich, wie sie können, und wirken, wie gerade Nothbehelfe zu wirken vermögen. So kam es, daß außer den verfehlten Werken, wie sie bei jedem großen Meister vorkommen, auch manche bessere und wahrhaft edle Oper bald zu Grabe gieng oder nie zu voller Geltung gelangte, während die höchsten Potenzen, wie Tell, Othello und der unübertroffene Barbier von Sevilla, trotz sehr mangelhafter Darstellungen, überall noch als Lieblinge sich erhalten haben.

Hatte gleich Meister Rossini dem Chor, dem Orchester und der Harmonie eine größere Geltung verschafft, als sie bis dahin in Italien genossen; hatte er den Ensemblestücken einen dramati-

Digitized by Google

schen Schwung, einen Kunstglanz und eine geistreich sinnliche Weihe verliehen, wie vor ihm kein Italiener; hatte er dem Recitative eine Kraft und Lebendigkeit des Ausdrucks eingehaucht, wie solche nur den höchsten Genien eigenthümlich sind, so war er doch nicht mächtig genug, das nationale Herkommen und das nationale Streben zu überwältigen: nach wie vor verlangt der Italiener von der Oper eine gewisse unbefangene Formalschönheit, schöne Gesangstücke und gute Sänger, nichts weniger, aber auch darüber hinaus eigentlich nichts mehr.[14]) Ist die Oper ein poetisches Ganze? Darnach frägt er wenig. Sind die Karaktere deutlich angelegt, ernst ausgeprägt, consequent durchgeführt? Das macht ihm keine Sorge. Canto e Cantanti! Schönen Gesang, gute Sänger und einen gesunden Komiker bei der Opera buffa. — Uns an weiter ausholende Wünsche gewöhnten Deutschen klingt das etwas seltsam und ist es auch gewissermaßen, aber es ist wirklich so und wird dort wohl auch nicht anders werden. Indessen liegt darin auch ein kleiner Vortheil für Theater, Tonsetzer und Sänger, welchen wir diesseits der Alpen oft entbehren, ohne gerade einen vollgültigen Ersatz dafür bei der Hand zu haben: der Italiener weiß mit Bestimmtheit, was er von seiner Oper und von seinen Sängern zu erwarten und zu fordern habe, und dies fordert er denn auch mit nationalem Geschmack und sicherm Tacte, mit angeborenem und jährlich regelmäßig geübtem Kunstsinne, streng und rücksichtslos, ohne von Namen und Journalen sich beirren zu lassen.

Um Rossini her eine ganze Schaar mehr oder minder glücklich begabte Talente, welche mit ihren komischen Opern momentane Triumphe erringen, mehr oder minder seiner Weise sich nähern, nur selten über die Alpen zu dringen das Glück haben: Caraffa, der jüngere Generali, Mosca, Morlacchi, Pacini, Paini, Pavesi, Paccai, Mercadante, der oft auch nach größerer Bedeutung in seinen Compositionen würdig strebt. Der von der Natur so reich begabte Sicilianer, Vincenzo Bellini, erhob sich mit seinen eigenthümlich einfachen, innigen, elegischen, melancholisch-sentimentalen, in Thränen jauchzenden Melodien schnell zum Lieblinge von ganz Europa, ohne für die komische Oper zu wirken, welche indessen in Gaetano Donizetti einen neuen Glücklichen gefunden hatte. Nicht so feurig wie Rossini, nicht

Digitized by Google

so glänzend und prachtvoll in seiner melodischen Sprache, nicht so dramatisch in seinen Recitativen, nicht so ursprünglich genial im Zauberbau der Ensemblestücke, erscheint er doch mit Reichthum und Schönheit hinlänglich ausgestattet, um sich dauernden Werth erringen zu können, wenn er sich einigermaßen Zeit gegönnt, zur Besonnenheit sich verstanden hätte, seiner edlen italischen Natur ganz treu geblieben wäre. Im deutschen Elemente liegen noch Keime der Veredlung für italienische Musik, aus dem neuromantisch-französischen Wesen der Neuzeit kann sie nur pikant Verunstaltendes, Verzerrungsrhythmen und Betäubungsgetose sich aneignen.

Wir verlassen nun Italien mit der aus allem Vorangegangenen hervorleuchtenden Schlußbetrachtung: Italien hat eine eigentliche komische Oper in seiner, nur formale Schönheit erstrebenden Weise, ganz im Sinne des wissenschaftlichen Begriffes: „die Oper ist ein durch Musik und Gesang sich aussprechendes Drama." Italien ist auch bis zum heutigen Tage diesem Grundbegriffe treu geblieben, und zwar auf seine eigenthümliche, nationale Weise, es beharrt bei dieser dramatisch etwas beschränkten Ansicht, es weiß aber dafür mit aller Bestimmtheit, was es von seiner komischen Oper fordern könne und solle, es fordert nur Mögliches, es verschafft seiner Forderung mit Consequenz und Energie stets die nöthige Geltung, und Italien hat auch alle nöthigen Anstalten und Einrichtungen zu Verwirklichung seiner Kunstansichten, zur Bildung seiner Tonsetzer und Sänger.

Das, was man in Frankreich eine komische Oper nennt, was aber nach obiger gesunder Definition nicht eine Oper, sondern nur ein Singspiel oder ein Lustspiel, eine Posse mit Gesängen ist, findet sich dort in seinen ersten Anfängen bereits in der blühendsten Periode der Troubadours und der Trouvères, nämlich im 13ten Jahrhundert, wo Adam de la Hale, der sogenannte Buckliche von Arras, sein „Le Jeu de Robin et de Marion" in Scenen für eilf Personen getheilt, mit Dialog versehen und diesen durch Gesänge unterbrochen, dichtete, componirte und theilweise auch selbst darstellte. Die Musik weicht schon bedeutend von dem Psalmodiren [15]) ab und bewegt sich bereits in rhythmischen Formen.

Weitere Spuren einer Ausbildung der komischen Oper finden

Digitized by Google

sich im wirren Gedränge der folgenden Jahrhunderte nicht, obgleich an Darstellungen mit Musik gerade kein Mangel war. Kardinal Mazarin brachte 1645 die erste italienische Gesellschaft nach Paris, deren erste Darstellung denn auch die komische Oper la finta Pazza war, welche so überraschend wirkte, daß bald die Franzosen auf Nachahmung der italienischen Musik und Decorationen verfielen. Schäferspiele gelangten zuerst zu einiger Ausbildung und Cambert erwarb sich mit seinen Compositionen großen Ruhm, bis der Florentiner, Giovanni Battista Lulli, 1762 durch höheres Talent ihn verdrängte. Obgleich sein Gesang noch viele Spuren des Psalmodirens an sich trug und seine Instrumentation kaum etwas freier sich bewegte, so wurde er dennoch der für ein Jahrhundert Epoche machende und allherrschende Tonsetzer in Frankreich, worin ihm sogar, unter Ludwig XV. Regierung, Jean Baptiste Rameau, trotz aller Eigenliebe der Franzosen und ungeachtet nicht unbedeutenden Talentes und eines schönen Reichthums theoretischer Kenntnisse und neuer Ansichten über Compositionskunst, Harmonie ꝛc. bedeutenden Abbruch nicht thun konnte. Durchgreifender für den nationalen Geschmack, und sogar mit Einfluß auf Italien, wirkte der Dichter Philippe Quinault mit seinen Texten, meistens zu Zauberopern, in sehr flüssigen, hübsch klingenden Versen, jedoch nicht selten mit großem Mangel an dramatischem Zusammenhang. [16])

Rameau hatte durch seine erst im 50sten Jahre begonnenen 22 Opern, und mehr noch durch seine berühmte und allzuviel besprochene „Abhandlung über Harmonie" der französischen Ansicht von Musik auch in der komischen Oper noch einmal Ansehen verschafft, und viele Freunde gegen die durch die Serva Padrona (1752), von Pergolese, eindringenden Geister ihr erworben. Aber die Talente seiner Umgebung und der nächsten Zeit, eines Mondonville (1742—1758), Berton (1755—1775), d'Auvergne (1752—1773), Trial (1765—1771) ꝛc. waren nicht mächtig genug, gegen einen J. J. Rousseau und Baron Grimm, die Führer der italienischen Partei, das Feld zu halten. So fand der Italiener Duni für seine Saaten den Boden zweifach gelockert und seine italienisirenden komischen Opern fanden stürmischen Beifall, welchen sie auch durch Einfachheit, Zierlichkeit und Wärme großentheils verdienen. Philidor schritt auf dieser

Digitized by Google

Bahn weiter, zeigte sich weniger lieblich als Duni, aber lebendiger, dramatischer, auf eine kräftigere Harmonie gestützt, wirksam besonders auch durch neue, wohlberechnete, überraschende Effecte der Instrumentation. Monsigny, sein Zeitgenosse und oft glücklicher Nebenbuhler, zeichnete sich durch anmuthige Leichtigkeit in Anlage und Durchführung natürlicher, ausdrucksvoller, oft sehr gefälliger Melodien und pikante musikalische Einfälle aus. Mehrere seiner späteren komischen Opern, wie Le Roi et le Fermier, Rose et Colas, le Déserteur etc. gehören zu dem Besten jener Zeit und verliehen in der That die Ahnung von der Nähe einer musikalischen Revolution. Als dritter und glücklichster Kämpe trat 1768 der in Italien gebildete Belgier Gretry zu Paris mit seiner Oper „der Hurone" auf, welcher bis 1799 noch über 40 komische Opern siegreich folgten. Ohne an Kraft der Harmonie, an Reichthum der Instrumentation mit seinen Genossen sich messen zu können, war er ihnen weit überlegen in Erfindung heiterer und rührend ergreifender, dramatisch belebender Melodien, welche theilweise noch jetzt im Munde Frankreichs und Deutschlands fortleben, das Gepräge einer unvergänglichen naiven Schönheit tragen und Vorzüge vor manchen Gebilden späterer Zeiten unverkennbar haben. Dennoch konnte sich Gretry zu dem Geiste der folgenden Periode nicht erheben, aus den Fesseln seiner Schule sich nicht ganz frei machen.

Noch fruchtbarer, reicher und in mancher Hinsicht auch glücklicher war Gretry's Günstling, der Südfranzose Nicolas d'Alayrac, mit seinen 60, großentheils auch über Deutschland verbreiteten Opern und Operetten, von welchen einige, wie Adolph und Clara, die beiden Savoyarden, zwei Worte ꝛc. bis heute auf manchem deutschen Repertoire sich erhalten haben. d'Alayrac hatte sich wieder mehr der rein französischen Weise genähert, erschien ausnehmend reich an gefälligen, einschmeichelnden Melodien, Schärfe und Feuer im Ausdruck, und, wo er nicht geradezu mit seiner Arbeit schlauderte, auch blühend und energisch im Accompagnement. Kein älterer Tonsetzer ist wohl von neueren Componisten so häufig geplündert worden, wie dieser reiche d'Alayrac, der an gebrochenem Herzen darüber starb, daß seine Lieblingsarbeit, die Oper le poète et le musicien, am Krönungstage Napoleons nicht gegeben werden konnte.

Digitized by Google

Zu deutlicherem Verſtändniſſe müſſen wir hier einen kurzen Blick rückwärts auf eine andere Erſcheinung im Gebiete der Muſik werfen.

Schon früh, im 17ten Jahrhunderte, hatte ſich die Sitte in den Budenſpielen eingebürgert, in manchen luſtigen Stücken gelegentlich Couplets, Chanſons, Volkslieder, Witze auf bekannte Melodien mit Orcheſterbegleitung anzubringen, wobei nicht ſelten das Publikum mit einſtimmte. Dieſe Sitte bildete ſich im 18ten Jahrhunderte bald weiter aus und brachte ſo die eigentlichen Vaudevilles hervor, für welche 1762 ein eigenes Theater zu Paris als Nebenbuhler der italieniſchen Opera buffa erſtand, nachdem ſchon 1714 beſondere Theater für komiſche Opern mit zwei Geſellſchaften ſich gebildet hatten.

Das Vaudeville mit ſeiner pikanten Heiterkeit, mit dem parodirenden und perſiflirenden Scherz, mit ſeinen von allbekannten leichten Melodien belebten Satyren und gewürzten Witzen, entſprach ſo ſehr dem keineswegs ſentimentalen Grundkarakter der Franzoſen, daß es nicht nur jetzt noch eine ihrer Lieblingsunterhaltungen bildet und eine der Hauptſtärken ihrer dramatiſchen Muſe wurde, ſondern auch weſentlich auf den Geiſt ihrer komiſchen Oper einwirkte. Obgleich Lulli Italiener war, ſo fügte er ſich doch mit Geſchick in ſeinen Compoſitionen dem Grundkarakter der Franzoſen, ihrem allgemeinen Hange nach Eſprit, nach Witz und Pointen, wobei die Muſik nicht als Hauptſache, ſondern nur als behagliche Würze der Worte dienen ſoll, mithin auch die Schönheit des Geſanges in den Hintergrund treten und der Deutlichkeit des Wortſinnes den Vordergrund einräumen muß. Obgleich die italieniſche Opera buffa, die von vielen hochüberſchätzte Serva padrona des berühmten Pergoleſe ganz Paris entzückte, Dichter wie Tonſetzer zur Nachahmung reizte, ſo erſcheinen doch ſchon die nächſtfolgenden franzöſiſchen Componiſten, wie Monſigny, Philidor und ſelbſt der glücklichere romantiſche Gretry und der muntere Goſſec, wieder mehr in der angedeuteten Nationalweiſe der ſcharf accentuirten, rhythmiſch pikanten, den Wortſinn hervorhebenden Melodien, ohne bedeutende Anſprüche an die Geſangskunſt, welche ſich häufig bei ihren beliebteſten Sängern nur als muſikaliſche Declamation der Worte ausſprach. Der gewandte und keineswegs verdienſtloſe Piccini war nahe daran, mehr und mehr italieniſche Reiſer auf

Digitized by Google

dieſes franzöſiſche Bäumchen zu pfropfen; da erſchien der gewaltige Ritter Gluck 1774 mit ſeiner Iphigenie en Aulide zu Paris, und Frankreichs Nationalgenius kämpfte unter dem Banner dieſes deutſchen Denkers und kritiſchen Tonſetzers noch einmal glücklich gegen das Eindringen des weicheren, blühenderen, geſangsſchöneren und kunſtvolleren, aber unſtreitig auch ſinnlicheren, verweichlichenden und undramatiſchen italieniſchen Weſens. Es bleibt immerhin eine merkwürdige Erſcheinung, daß Gluck, in deſſen Bruſt kein Athemzug für Komik lebte, der mit ſeinen komiſchen Werken in Italien ſtets geſcheitert war, und weder in Deutſchland noch in Frankreich damit Anklang finden konnte — in Paris unwillkürlich zum Reformator auch der komiſchen Oper geworden iſt. Klar wird dieſe Erſcheinung, ſobald wir erwägen, daß ſeine Anſichten von Muſik mit der Natur und dem Geiſte der Franzoſen ſo ziemlich übereinſtimmten, in ihrer herkömmlich nationalen Weiſe ſie beſtärkten, dieſe zur klaren Anſchauung, gleichſam zum kritiſchen Bewußtſein erhoben. Wo die Wurzel des Nationalen nicht gänzlich unter Zeiten und Trümmern verdumpft und verfault iſt, wird ſie immer wieder an irgend einem Frühlingsmorgen ein grünes Reislein zur Kunde ihres Lebens emportreiben. Je entſchiedener und ausgeprägter eine Nationalität iſt, um ſo häufiger wiederholt ſich eine ſolche Erſcheinung.

Indeſſen darf man jene Gluck'ſche Reformation in der franzöſiſchen Muſik für Frankreich auch nicht überſchätzen, da ſie eigentlich mehr nicht bewirkte, als die Franzoſen für einige Zeit dem Irrgarten der italieniſchen Verblümelungen und Concertkünſteleien zu entziehen, für künſtleriſche Würde und dramatiſchen Ernſt ſie wieder empfänglich zu machen. Ueberhaupt findet der unbefangene Sinn bei der Lecture von Gluck's ewig denkwürdigen und von einem Genie erſten Ranges zeugenden Partituren, daß der Geiſt, dem er ſich hingegeben, nichts Anderes iſt, als ebenfalls ein Extrem: das der italieniſchen Anſchauungsweiſe geradezu antipodiſch gegenüberſtehende Extrem auf die Spitze geſtellter Einfachheit in Form und Weſen. Verbannt werden ſollten alle Melismen und Paſſagen, alle Ritornelle und Wiederholungen, alle Cadenzen und ſogenannte widernatürliche Schwierigkeiten; die dramatiſche Muſik ſollte nichts wollen und nichts geben, als Wort für Wort und Sylbe für Sylbe den Worttext ausſprechen, ihm ſclaviſch folgen, alles

Digitized by Google

Uebrige als leeren Plunder verachten und von sich weisen. Mit einem Worte: rhetorisch sollte die dramatische Musik werden. Hieraus wird auf der Stelle klar, daß die Musik in der Oper solchen Anforderungen gegenüber aufhören mußte, selbst Poesie zu sein, daß der Verstand allein mühsam jede Composition zusammenarbeiten und die Phantasie mehr oder minder fern davon bleiben mußte.[17]) Ist aber Musik wirklich Poesie, was Niemand ihr bestreiten kann, so fragen wir billig: was kann und soll aus einer Poesie werden, wobei man vorhinein die Hauptschöpferkraft im Menschen, die Phantasie, beseitigt, wenigstens knechtet, und den Verstand, der dabei von Natur nur ordnender Gehülfe und kritischer Genosse oder Nacharbeiter sein kann, zum unmittelbaren Alleinherrscher ernennen will? Erwägen wir ferner, daß Musik eine poetische Sprache ist, welche nicht gleich der wirklichen Sprache eines bestimmtes Ausdruckes mit jedem einzelnen Worte, sondern nur durch eine Reihenfolge von Tönen, d. h. durch Melodie fähig ist, so wird man auch zugeben, daß die Musik wohl im Recitativ möglichst an Wort und Sylbe sich halten könne und solle, aber im eigentlichen Gesange, nur ein ganzer Gedanke, eine Empfindung mehr oder minder klar ausgesprochen werden könne. Einsehen wird man auch, daß dieses musikalische Aussprechen von Gedanke und Empfindung Dichtung ist, eigentliche Dichtung, also Sache der Phantasie, der Dichterkraft, nicht des Wissens, noch des Verstandes, obgleich beide als Mittel und sichtende Gehülfen jener beigeordnet sein müssen, wo wahre und dauernde Kunstwerke entstehen sollen. So kann uns denn Gluck's System, wie es von den sogenannten Gluckisten verstanden und erklärt worden, auch nur als ein Extrem erscheinen, wohl geeignet, von Zeit zu Zeit von dem andern Extreme der verstandeslosen Leyerei zurückzuführen; aber nicht geeignet, als Lehre und Muster aufgestellt zu werden, wenn wir nicht geradezu unsere Haydn, Mozart, Beethoven, Weber und noch viele andere bedeutende Meister für Leyermänner, und die ganze lange Periode, welche sich von ihnen entzücken ließ, für eine Periode der Barbarei erklären wollen. So hat auch die Menschheit und die ganze Geschichte über Gluck gerichtet: Italien hat ihn gleich Anfangs zurückgewiesen und blieb ihm bis heute fern; Frankreich und Deutschland huldigten großentheils seinem Systeme und allgemein der Erhabenheit seines Styls, dem Zauber

Digitized by Google

des daraus hervorleuchtenden Genies, der wundervollen Poesie mancher, sein eigenes System widerlegenden Melodien, der Wahrheit in der Declamation der Recitative, der Kraft und Würde seiner Harmonie, den mit den einfachsten Mitteln hervorgerufenen Effecten seiner Instrumentation, der Köstlichkeit der Chöre. Gluck ist eine kolossale Erscheinung, seine Partituren muß jeder Musiker studiren, an seinem Geiste kann sich jeder sonnen und erleuchten, aber sein System führt nicht auf den Weg selbstständiger musikalischer Poesie, und dessen Nachahmung kann wohl technisch gelungene Arbeiten, aber nicht poetische Kunstwerke hervorbringen. Gluck hat denn auch weder in Frankreich noch in Deutschland eine eigentliche Schule ins Leben gerufen, obgleich Bewunderer und aufrichtigste Bewunderung bei den Gebildeten aller Nationen ihm niemals fehlen werden. Aber, indem er die Musik auf eine höhere Stufe zu erheben sich bemühte, erhob er nur die Skeptik des Verstandes über die Phantasie, legte der poetischen Schöpferkraft unnatürliche Fesseln an und wirkte, besonders in Deutschland, durch die Menge seiner Nachbeter, mehr nachtheilig als vortheilhaft auf die Oper.

Während dessen hatte sich die französische komische Oper in der Form ihrer Bücher wesentlich verändert, geglättet, verfeinert, und der Begriff „daß komische Oper jede sei, welche mit Dialog, statt der Recitative auftritt" bereits zum herkömmlichen Grundsatze sich gesteigert. Dieser Umstand verleiht der französischen komischen Oper ein viel umfassenderes Gebiet, als sich dessen die italienische und deutsche erfreuen können: er zieht eine nicht unbedeutende Menge von Opern in diesen Bereich, welche in Italien und Deutschland jener Mittelgattung von romantischen und halbernsten Opern beigezählt werden, ohngefähr wie man das Schauspiel zwischen Lust- und Trauerspiel in die Mitte bringt. Und neben dieser komischen Oper kam das einactige musikalische Zwischen- oder Nachspiel, die sogenannte Operette, mehr und mehr in Aufnahme und erhob sich bald unter den glücklichsten Auspicien zu einer der liebenswürdigsten und reizendsten Gaben, welche das Theater irgend einer Nation jemals geboten hat. Ich erinnere hier nur an unvergeßliche Kleinigkeiten, wie: das Geheimniß, der Hausverkauf, Adolph und Klara, die Blinden von Toledo, der kleine Matrose, das Milchmädchen, der Khalif von Bagdad, die beiden Savoyarden, zwei

Digitized by Google

andere, wohin freilich die Erinnerung der Jugendwelt nicht zurückreichen dürfte, welche aber allen durch ein längeres Leben und eine oft fast fremde Welt Vorgeschrittenen noch so lieblich und freundlich durch das Gedächtniß schimmern, wie die Sterne der Heimath und die Träume der Jugend. Für alle jene poetischen Kleinigkeiten hat die Welt jetzt nur die zwar oft pikanten, aber oft auch sehr unpoetischen Vaudevilles.

Die Verfeinerung der komischen Opernbücher begann schon in der Consularzeit sich mehr und mehr zu verflachen: die komischen Rollen abgerechnet, verschwanden die entschiedenen, scharf ausgeprägten, markigen Karaktere nach und nach, an deren Stelle traten immer vagere und abgeschliffenere Salongestalten, die Individualitäten zerflossen in ziemlich allgemeine Theaterfiguren, welchen der Darsteller erst eine eigenthümliche Physiognomie verleihen mußte, bis sich endlich auch in die komische Oper das ganze moderne Wesen der Intriguenstücke einschlich, wobei von eigentlich ausgeprägten Karakteren kaum mehr die Rede sein kann. Gewann dabei der Tonsetzer ohne Zweifel eine viel größere Freiheit für Anlegung der verschiedenen Karaktere, so muß man doch auch bekennen, daß in gleichem Verhältnisse die Durchführung und die Verständlichmachung der Karaktere für ihn schwieriger geworden ist. Der Tonsetzer hat dabei die doppelte Aufgabe zu überwinden: einmal den Dichter, wo dieser oberflächlich und unbestimmt geblieben ist, für seine eigene Phantasie zu ergänzen und zu interpretiren, und dann, diese poetische Ergänzung und Interpretation dem Publikum musikalisch zu versinnlichen und verständlich zu machen. Der Darsteller findet die Intentionen des Dichters nicht mehr deutlich zur Schau gestellt, er muß sie meistens erst errathen, seine Rolle erst schaffen, sie in Einklang mit dem Ganzen, so wie mit der Composition zu bringen suchen, was nicht selten bedeutende Schwierigkeiten hat.

Haben wir früher schon bemerken müssen, daß unter den bedeutenderen Tonsetzern der französischen Oper viele Ausländer, besonders Italiener auftraten, so werden wir in der Periode nach Gluck die Erscheinung eben so häufig wiederholt finden. Erklärlich wird hieraus, warum sich in die französische Opernmusik von Zeit zu Zeit italienische und deutsche Elemente einschlichen, warum es in Frankreich zu einem eigentlich streng abgeschlossenen Style, zu einer durchgreifenden Schule nicht kommen wollte, sondern daß

Digitized by Google

die Franzoſen nur altherkömmliche und echt nationale Eigenthümlichkeiten in ihrer komiſchen Oper feſthielten und heute noch mehr oder minder dabei beharren. Ueberall blitzt die alte Grundidee des vorherrſchenden muſikaliſchen Sprechens, ſtatt des vorherrſchenden eigentlichen Geſanges durch, und aus ihren komiſchen Opern ſtecken noch immer Singſpiel und Vaudeville ihre neckiſchen Geſichtchen ſchelmiſch hervor. Aller Glanz und Schimmer der modernſten Formen kann die Luſtſpieltendenzen voll Ausgelaſſenheit, Witz und Eſprit in langen Converſationen nicht verbergen und vermehrt für uns Deutſche die natürlichen Schwierigkeiten der Darſtellung, obgleich ſolche ſchon breiteren und blühenderen Geſangsweiſen unſeren Sängern häufiger Beifall bereiten, als dies bei altfranzöſiſchen Opern der Fall geweſen.

Wir können nun den Faden der Geſchichte wieder aufnehmen. Beinahe ſo mächtig wie Gluck wirkte für die Reformanſichten in der franzöſiſchen Muſik der Florentiner Cherubini, ein Schüler von den beiden Felici und von Sarti. Mit Ruhm bedeckt für 11 in Italien, und 2 zu London componirte, aber längſt vergeſſene Opern, und bereits hochgeachtet als Theoretiker, betrat er 1788 die Pariſer Bühne mit ſeinem Demophon, welchem 1791 die Epoche machende Lodoiska folgte. Fülle von Harmonie, Glanz der Inſtrumentation, Innigkeit, oft Erhabenheit im melodiſchen Ausdruck erhoben ihn ſchnell zu einem Lieblinge des Publikums in Frankreich und Deutſchland und machen ſeine Partituren für alle Zeiten würdig, von jedem jungen Tonſetzer ſtudirt zu werden. Aber Vorſicht und Beſonnenheit ſind dabei nicht genug zu empfehlen, weil dieſer bedeutende Meiſter nicht ſelten auf den Abweg gerieth, ſeine Melodie, den poetiſchen Fluß des Geſanges, dem harmoniſchen Kunſtbaue zu opfern, zu überkünſteln, der Singſtimme ihren natürlichen Vorrang zu entziehen. Darin iſt wohl der einzige Grund zu ſuchen, warum alle ſeine Werke überall von der Scene verſchwunden ſind, ſein letztes Ali Baba (1833) niemals eigentlich zu rechter Geltung gelangte, und nur ſein Waſſerträger (les deux Journées) als ein echter Juwel auch noch für unſere Tage ſeinen alten Glanz behauptet. Betrachten wir die Tiefe der Empfindung, die köſtliche Phantaſie in Erfindung von Melodien, verbunden mit ſichtendem Ernſt, kritiſchem Verſtande und umfaſſender Beherrſchung aller Mittel, ſo bedauern wir aufrichtig, daß Cherubini nicht

Digitized by Google

seinem Vaterlande treu geblieben ist, nicht rein aus sich selbst und dem schönen Quelle heimathlicher Musik geschöpft hat — denn, konnte Italiens Musik wahrhaft wohlthuend reformirt werden, so war er dazu das Talent und der Geist, wie kein Anderer. Wahrscheinlich hätten wir alsdann auch in Deutschland und Frankreich etwas weniger Schulstaub, Schwulst und Mißverständnisse in der Musik.

Ihm zunächst erscheint der Franzose Mehul,[18]) Gluck's eifrigster Schüler und Liebling, schon frühe durch seine feurigen Revolutionslieder auch ein Liebling der Nation, aber anfangs auf der Bühne unglücklich mit mehreren Operetten, welche an Ueberkünstelung und Schulqualm erstickten. So plötzlich 1790 seine komische, äußerst lebendige und pikante Oper Euphrosine ihn gehoben hatte, eben so schnell stürzte ihn das Zurückgehen in Gezwungenheit und Geschraubtheit in vielen folgenden Werken wieder in die vorige Ungunst zurück. Der wackere, nach dem Höchsten edel strebende junge Mann scheint sich diese Ungunst gewaltig zu Herzen genommen zu haben, denn 1797 trat er plötzlich anonym mit der Operette l'Irato auf, und seine Freunde verbreiteten das Gerücht, diese Composition sei von einem Italiener. Mehul feierte damit einen wahren Triumph, — um sogleich wieder auf dem alten Wege in alte Ungunst zu verfallen, bis sein Meisterwerk, Joseph in Egypten, ihn rasch auf die höchste Höhe des Ruhms und allgemeiner Beliebtheit emporhob, wonach er für die Oper so gut wie verstummte. Joseph wird stets Beifall finden, und stets als ein in sich vollendetes Kunstwerk tiefster und blühendster Innigkeit, lebenvoller Melodie und erhabener Schönheit einfacher Harmonie erscheinen. Der Irato, der gemüthlich heitere, oft ins Lustige aufspringende, une folie (die beiden Füchse oder je toller, desto besser), der Schatzgräber und Adrian bleiben uns ferner als ehrenwerthe und wirksame Reliquien eines bedeutenden poetischen Tonsetzers, der, gleich Cherubini, tief in das Leben auch der deutschen Folgezeit eingewirkt hat.

Zwischen diesen beiden Dioskuren der Reform trat ein Schüler von Paisiello, der junge Italiener Dominico Dellamaria aus Marseille, nach einer Reihe unbeachteter Opern in Italien plötzlich zu Paris mit einer Reihe heiterer Opern und Operetten auf den Kampfplatz gegen die so glänzend einreißende Ueberladung und Ueberkünstelung. Die Natürlichkeit seiner gefäl-

Digitized by Google

ligen Manier, der blühende Reichthum an Melodien, die sangbare, zum Ohr und zum Herzen sprechende Einfachheit seiner Weisen erhoben ihn schnell und gerecht zum Lieblinge der Pariser, welche sein früher Tod 1800 mit Trauer erfüllte. Auch Deutschland erfreute sich an mehreren seiner Werke, wovon le Prisonnier, l'Opera comique, l'Oncle valet ꝛc. noch heute des Beifalls nicht ermangeln werden. Erwähnt werden muß der 1791 viel Aufsehen machende Nebenbuhler Cherubini's, der Versailler, Rudolph Kreutzer, berühmt als Violinvirtuose, ein um das Orchester der großen Oper zu Paris vielverdienter Mann, aber als Operntonsetzer überhaupt, und besonders für die komische Oper eine unbedeutende, schnell verflüchtigte Erscheinung.

Dem Systeme von Cherubini und Mehul schloß sich Lesueur klarer, inniger und auch talentvoller an, ohne deßhalb seiner Eigenthümlichkeit in Auffassung und Durchführung zu entsagen. Er galt seinen Landsleuten in der Revolutionsepoche für eine Größe eigener Art, und seine Opern erwarben ihm eine wohlverdiente, jedoch keineswegs nachhaltige Beliebtheit. Davon kamen auch la Caverne und Paul et Virginie nach Deutschland, ohne gerade Sensation zu machen oder einflußreich zu werden.

Hier ist wohl der Ort, von einem Künstler zu sprechen, welcher für Frankreich zu einem Ereignisse geworden und in die Darstellung, auch der komischen Oper, eine wesentliche und nachhaltige Veränderung unwillkürlich eingeführt hat. Frankreich hatte bis dahin von Gesang in der ernsten Oper sehr wenig, in der komischen geradezu gar nichts gewußt. Da wurde 1789 ein neues italienisches Theater gegründet und von dem berühmten Geiger Viotti mit vortrefflichen Sängern und Sängerinnen ausgestattet. Der auch als Mensch merkwürdige Sänger Garat fand bald solchen Geschmack an deren Gesangsweise, daß er selbst mit seiner herrlichen Stimme und mit ganzer Seele sich ihr hingab, schnell Nachahmer und förmliche Schüler fand. Hieraus entsprang auch für die komische Oper jene denkwürdige Umwandlung in den Ansichten der Franzosen vom Operngesang, welche nach wenigen Jahren durch das vortrefflich gegründete und geleitete Conservatorium der Hauptstadt eine lange Reihenfolge ausgezeichneter Gesangskünstler lieferte. Hierdurch verlor die ursprüngliche französische Weise des declamatorischen Melodiensprechens im Gegensatze zum eigentlichen

Digitized by Google

Gesangsvorträge der Italiener, ihre herbsten Spitzen und Kanten und dem figurirten Gesange waren die Thore geöffnet, ohne daß die löbliche karakteristische Deutlichkeit im Vortrage geopfert wurde. Heute noch zeichnen sich die französischen Sänger rühmlich dadurch aus, und nirgends versinnlicht sich auch ihr reichst colorirter Gesang in undramatische Künstelei, in concertartige Effectsprudelei. Dagegen blieb ihre Declamationsweise für unsere deutsche Behaglichkeit und mildere sentimentale Ansicht bis heute noch etwas zu scharf markirt, zu pathetisch und theatralisch geziert.

Obgleich durch ihre Hauptwirksamkeit für die Oper eigentlich unserm Jahrhunderte angehörend, griffen doch vier Männer noch in die Revolutionsperiode hinüber — Bojeldieu, Catel, Gaveaux, Henri Montan Berton; wir reihen sie daher hier an. Nicht unbedeutend sind Catels Verdienste um die Musiklehre, aber ungeachtet der Reinheit seines Styls, der Anmuth und sogar Innigkeit seiner Melodien, viel weniger um die komische Oper, wovon außer seinen nun auch vergessenen „vornehmen Wirthen" alles bald wieder von der Scene verschwand oder mit Achtungserfolgen sich durchschleppen mußte. Glücklicher und für einige Zeit Liebling war Gaveaux mit seinen lebensfrischen, duftigen Werken, wovon sich „der kleine Matrose" noch jetzt mit Vergnügen hören läßt. Adrien François Bojeldieu aus Rouen gehört nicht zu den Glücklichen, welche nur kommen, singen und siegen; Fortuna kam ihm keinen Schritt entgegen, er mußte sie suchen und fand sie lange nicht, er konnte nicht einmal seine erste Oper auf die Pariser Bühne bringen, sondern mußte sich mit dem armen Theater seiner Vaterstadt begnügen. Seine drei ersten Werke erregten zu Paris höchstens freundliche Aufmerksamkeit, erst seine reizenden, karaktervollen und gediegenen Compositionen zum Khalifen von Bagdad und Ma tante Aurore erweckten allgemeinen Jubel und zeigten dem stolzen Vaterlande in ihm einen neuen, glanzvollen Stern. Minder bedeutend erscheinen alle seine von 1803—1811 zu Petersburg componirten Opern, obgleich davon „die umgeworfenen Wägen" und „die junge heftige Frau" auch in Frankreich und Deutschland Glück machten. Sein Vaterland begrüßte er 1811 wieder mit dem tonangebenden „Johann von Paris" und der so schelmischen, wie graziösen Operette „der neue Gutsherr", minder glänzend mit einigen in Gemeinschaft mit Cherubini,

Digitized by Google

Catel, Nicolo geſchriebenen Werken. Sein ſchöner Stern ſchien der neuen italieniſchen Sonne jener Tage gegenüber erbleichen zu wollen; da verlieh er ihm neuen Glanz 1819 durch ſein „Rothkäppchen" und 1825 durch ſein Meiſterwerk „die weiße Dame". Seine letzte, mühſelig in acht Jahren zuſammengearbeitete Operette „zwei Nächte" iſt hiernach kaum noch der Erwähnung werth. Die Muſik dieſes europäiſch berühmten Tonſetzers gründet ſich auf die eigene glückliche Natur und gereiftes Studium der edelſten franzöſiſchen und italieniſchen Vorbilder, ſie athmet überall einen geläuterten, feinen Geſchmack, dramatiſche Wahrheit in beſtimmter Anlage der Karaktere und conſequenter Durchführung, poetiſche Schönheit durch Friſche, Leben, Phantaſie, Gefühl, Anmuth und oft Glanz in den Melodien, durch Reinheit und weiſe Beſonnenheit in niemals überladener Harmonie, durch eigenthümliche Glätte und Eleganz einer nie betäubenden, oft ſehr pikanten Inſtrumentation. Seiner ſchönen Eigenthümlichkeit gebührt ſtets eine höchſt ehrenvolle Stelle, und es thut ihr eben ſo wenig Eintrag, daß vielleicht ſeine weiße Dame von Roſſiniſchen Einflüſſen nicht ganz frei iſt, als es Roſſini's Glanz verdunkeln kann, die Werke und Mittel Bojeldieu's beachtet und ſtudirt zu haben. — Aelter als er und Sohn des ſchon erwähnten Berton erſchien ſchon 1771 Henri Montan Berton mit ſeiner erſten Oper, welcher bis 1800 noch 11, darunter auch mehrere in Deutſchland beliebt gewordene folgten. Obgleich ſämmtlich melodiös, angenehm, reinen franzöſiſchen Styls, mitunter witzig und pikant, zeugt doch keine von auffallend hervorragendem, Neues ſchaffendem Talent, und ſo mußten ſie im Strudel unſerer reichbewegten Zeit auch alle bald wieder vergeſſen werden, gleich den Werken ſeines Sohnes François.

Glänzend begann das Jahrhundert des Kaiſerglanzes auch für die komiſche Oper. Von den bereits genannten muſikaliſchen Größen reichten viele noch in dieſe Zeiten herüber, ja lieferten ſogar nun erſt ihre beſten Werke, und neue bedeutende Männer kamen dazu, worunter merkwürdigerweiſe abermals drei Italiener verſchiedener Natur ſich auszeichneten, abermals ein Scherflein italieniſchen Geiſtes mit aus ihrer Heimath herüberbrachten. Zuerſt der Malteſer Nicolo Iſouard, häufig nur Nicolo de Malte genannt. Mit einer komiſchen und einer tragiſchen Oper hatte er

Digitized by Google

Glück in seiner Heimath gemacht, und kam 1801 als Secretär des Generals Vaubois mit diesem nach Paris. Nach seiner unbedeutenden „Fanchette“ errangen „les Confidences“ und „Michel Ange“ so glänzende Erfolge, daß sie auch schnell über Deutschland sich verbreiteten. Diesen folgten 15 Operetten, wovon „der türkische Arzt,“ „das Lotterieloos,“ „das Junggesellenfrühstück“ noch heute mit Erfolg auch in Deutschland auf der Scene erscheinen können, sowie die Opern „Cendrillon“ und „Joconde“, unstreitig seine besten Werke, welchen noch „die Wunderlampe“ 1818 folgte, ohne gleiches Glück zu machen. Nicolo zeigt sich überall reich an Phantasie und Geschmack, pikant in der Lieblichkeit und Neckerei seiner Melodien, sprudelnd oft in üppiger Fülle, Heiterkeit und an seine Heimath erinnerndem Glanz des Gesanges, als trefflichen Karakterzeichner, aber Tiefe der Empfindung und des Gedankens darf man ihm nicht zumuthen, so wenig als eine große Sorgfalt der Feile. Zunächst nach ihm trat sein mächtigerer Landsmann, Gasparo Spontini von Jesi, 1803 auf die Scene, wo er bald eine so bedeutende Rolle spielen sollte. Eigentlich gehört er zwar der ernsten oder sogenannten großen Oper an, aber nennen mußten wir ihn hier, weil er seine Heimath zuvor mit 15, meistens komischen Opern, beschenkt hatte, und der französischen Bühne die drei Operetten, la petite maison, Milton und Julie ou le pot de fleurs widmete, wovon auch Deutschland die beiden letzteren genoß und sie für Schlechteres nicht so leicht hätte aufgeben sollen, obgleich sie bei Weitem nicht Spontini's Bestes enthalten. Geistreich, melodiös, pikant und innig schrieb Soulié wenige Operetten, von welchen sein Geheimniß auch auf den deutschen Bühnen jetzt noch fortleben sollte, wenn man sich einem gewissen Stumpfsinne einerseits entheben und andererseits der Blasirtheit entsagen könnte.

Louis Joseph Ferdinand Herold aus Paris, ein Schüler von Mehul und Cherubini, kehrte nach einem ersten, glücklichen Versuch in der komischen Oper zu Neapel 1815 nach Frankreich zurück, erfreute hier schon 1816 mit „Charles de France“, ließ bald seine „Glochette“ (das Zauberglöckchen) und diesem bis 1825 noch mehrere komische Opern und sehr gelungene Balletcompositionen folgen. Die Oper „Marie“ (1826), diese rein, zart und tief empfundene Composition krönte sein bisheriges Streben auf eine würdige Weise und bereitete die Gemüther günstig vor auf

Digitized by Google

seine drei, in neuester Zeit allbekannte Opern: „die Täuschung, Zampa, der Zweikampf". Diese Werke entsprechen jedoch den Erwartungen auf eine Steigerung des inneren Werthes keineswegs. Sind sie auch reich an seinen allgemeinen Eigenschaften: graciöse, oft sehr liebliche Melodie, Gewandtheit und Handhabung aller technischen Mittel und eine reine, zuweilen wirklich schöne Harmonie, — so athmen sie doch einen Geist massiver Buhlerei um Beifall und frivoler Effecthascherei mit allerlei Kunststückchen, deren sich nur ein eifersüchtiges Talent, aber niemals ein Genie schuldig macht. Die edle „Marie" ist in Deutschland wenig bekannt, vergessen. Das Zauberglöckchen versucht sich zuweilen noch schüchtern auf der Bühne und die drei letzteren Sturm- und Drangeswerke scheinen so ziemlich ausgetobt, Besserem auch in Frankreich Platz gemacht zu haben.

Jacques Fromental Halevy, ein Pariser Jude, Schüler von Berton und Cherubini, in Italien und Deutschland nach Ausbildung in Wissen und Kunst sich umsehend, vom Institute mit dem ersten Preise gekrönt, vermochte nicht, seine drei ersten dramatischen Werke auf die Bühne zu bringen und errang erst 1827 mit der komischen Oper „der Künstler" einen Achtungserfolg. „Le roi et le batelier" und „Clari" erregten schon höhere Aufmerksamkeit, und seine Oper „la Dilettante d'Avignon" erfreute sich eines halben Hunderts Vorstellungen. Merkwürdigerweise war unser, sonst den Parisern so gern nachlachendes, nachweinendes und nachjubelndes Deutschland damals so tief in Rossini und Weber versunken, daß es von allen diesen laut genug gepriesenen Dingen keine Notiz nahm, und, ich glaube fast mit Recht. Da kam seine „Jüdin" offenbar sein bestes Werk, und brach sich auch Bahn über den Rhein herüber, und ebnete den Weg auch für die komischen Opern „der Blitz" und „die Dreizehn" von entschieden minderm Werthe. Halevy hat Erfindung, einen Vorrath blühender, bisweilen wahrhaft schöner Gedanken, oft Energie und Wahrheit des Ausdrucks, er ist melodiös, nicht selten graziös in vielen Gesängen, leicht und pikant im gewandten Conversationston, wissenschaftlich und berechnend in seiner Harmonie, er erreicht oft die Höhe der Meisterhaftigkeit in seiner Instrumentation, verliert sich aber darin auch nicht selten in Barrockheit, schauderhafte Effecthascherei und brutales Ueberschreien und Ersäufen der Sing-

Digitized by Google

ſtimmen. Dabei ermangelt er der eigentlichen, ſchöpferiſchen Originalität des Genies und nebenbuhlert gar zu ſichtbar mit Auber und Herold, und macht wieder augenfällige Parade mit ſogenannter gründlicher Arbeit im Schweiße ſeines Angeſichts.

Poetiſch höher als beide ſteht Daniel François Eſprit Auber aus Paris, Schüler von Bojeldieu und Cherubini und Nebenbuhler von Roſſini um den allgemeinen Beifall. Die einfachſte Erwägung dieſer hiſtoriſchen Thatſache führt wohl ſchon auf den natürlichen Gedanken, daß ein jugendlicher, feuriger, lebenvoller und phantaſiereicher Geiſt geraumer Zeit bedurfte, um über ſich ſelbſt und über die Kunſtaufgabe einigermaßen ins Klare zu kommen, zu einer Concentration ſeiner Kräfte zu gelangen. Wen zwei ſo heterogene, oft geradezu antipodiſche Größen, wie Bojeldieu und Cherubini, als Lehrer in das Kunſtleben einführen, der muß ſchon ein Halbgott ſein, wenn er ſich nicht anfänglich oft und arg verirren ſoll. Woher ſoll Klarheit der Anſicht, Beſtimmtheit in Geſchmack und Grundſätzen, Sicherheit in Anlage und Durchführung und Gebrauch der Mittel kommen, wenn ſich ein junges Gemüth von zwei feindlichen Polen abwechſelnd abgeſtoßen und angezogen fühlt, zweien Göttern gleichzeitig huldigt, deren beider Verdienſt und Hoheit es würdigen, deren beider Schwächen und Verirrungen es kennen lernen muß, mittelbar aus ihren ſich widerſtreitenden Lehren, unmittelbar aus dem Studium ihrer Werke? Wie muß es erſt werden, wenn zu ſolchem Zwieſpalte im Innern noch der angeborene Ehrgeiz ſich geſellt und immer wieder von Neuem den Blick nach einem Ideale des Glückes und der Huldigungen der ganzen Welt hinlenkt! Ein gewöhnlicher Tonſetzer läßt ſich freilich von ſolchen Dingen nicht beirren, er lernt, er ahmt arbeitend nach und betrachtet ſich ſelbſt behaglich als einen großen Meiſter, ſobald er die letzte Note einer Partitur geſchrieben hat. Aber ein von der Natur ſo gütig und reich Begabter, wie Auber, mußte ſich dabei wohl verirren, bevor er ſich auf der ſchwierigen Bahn zurecht und ſein eigenthümliches Rechtes finden konnte. Darin liegt ohnehin eine der großen Schwierigkeiten bei allen Kunſtgebilden: das allgemein Rechte zu erkennen, lehren Schule und Studien, während gerade dieſe beide ſo häufig das Auffinden des individuell Rechten erſchweren, wo nicht ganz verhindern. Aber wahre Kunſtgebilde kann man nur hervorbringen, wenn

Digitized by Google

man außer der Erkennung des allgemeinen Rechten auch sein individuelles Rechtes erkannt und gefunden hat. Daß dieses oft nicht erkannt und gefunden wird, ist eine der Hauptursachen, warum nicht selten wahrhaft bevorzugte Naturen aus dem Leben scheiden, ohne nachhaltige Spuren ihres Daseins zu hinterlassen. Das allgemeine Rechte oder allgemeine Schöne stellt sich nicht als eine Kugel dar, worein jeder nur blicken darf, um es zu erkennen und abzuspiegeln, sondern es erscheint als ein Vieleck mit unzähligen Facetten, und jede dieser Facetten ist nur für einen einzigen Sterblichen geeignet und bestimmt, daß er darin allein das Schöne erblickt und findet, daß dieses Bild seiner Seele sich einpräge und in das Gewand seiner eigenthümlichen Natur gekleidet wieder als eine lebendige Gestalt hervortrete und seinen Namen verewige. Die allgemeine Schönheit im Gebiete der komischen Oper fanden z. B. Cimarosa, Paisiello, Fioravanti, Rossini, Mozart, Dittersdorf, Weigl, Schenk, W. Müller, Dalayrac, Gretry, Mehul, Cherubini, Isouard, Bojeldieu, Auber, aber jeder erblickte sie in seiner eigenen Facette, darum ist auch jede eine andere, jede eine mehr oder minder der Vollkommenheit nahe.

Auber's erste Opern, von denen nur Emma und Leocadie auch nach Deutschland herüberkamen, machten in Paris kein bedeutendes Glück und konnten dies auch nicht, da sie lediglich Conditorwaare enthalten, zusammengeknetet aus Versuchen in Rossini's Melodien, aus einem Satze nach Cherubini oder Bojeldieu, zuweilen in derselben Nummer von beiden etwas. Entschiedenes Glück machte aber 1818 sein „Concert am Hofe", obgleich auch noch in dieser Composition des Gemachten, Raffinirten und Absichtlichen zu viel herrscht, von Selbstständigkeit in Satz und Haltung, von Eigenthümlichkeit gar wenig die Rede sein kann. Sein Hauptstreben richtete sich darauf, einen der Nationalität seiner Landsleute und den Fortschritten der Zeit angemessenen musikalischen Conversationston zu bilden, ohne der Melodie ihre unveräußerlichen Rechte zu entziehen, Leichtigkeit mit Anmuth zu verbinden, durch pikante und frappante Rhythmen zu fesseln, den dramatischen Glanzpunkten ihre volle Wirksamkeit zu sichern. So entstand seine eigene Richtung voll Geist und Feinheit in der Behandlung der Stoffe, voll Kenntniß in Anwendung der musikalischen Mittel, voll

Digitized by Google

Reichthum an originellen, siegreichen, zuweilen aber auch sichtbar koketten Melodien, voll Raffinement mit Contrasten, aber auch nicht selten voll Oberflächlichkeit, ja Leichtfertigkeit in Anlage und Durchführung der Karaktere, voll Wankelmuth im Styl der einzelnen Opern. Seine in der ganzen Welt siegreiche „Stumme von Portici" gehört nicht in unsern jetzigen Gesichtskreis. Vom „Concert am Hofe" an machten alle seine Opern entschiedenes Glück, mehr oder minder auch in Deutschland; Fra Diavolo und Maurer und Schlosser, die entschieden besten, werden seinen Namen noch lange auf allen Repertoiren erhalten, während der mattere Schnee bereits so ziemlich verflogen ist, und merkwürdigerweise die mit Ernst gearbeiteten und würdevoll gehaltenen, obgleich an Zügen von Leichtfertigkeit nicht armen Werke „Gustav III., Lestocq, das eherne Pferd," in Deutschland weit weniger Geltung fanden. Daß die französische komische Oper, allen fremden Einflüssen zum Trotze, immer wieder zu ihrem nationalen Element und Grundkarakter — zu der Singspiel- und Vaudevilleweise zurückstrebt, beurkunden auffallend auch „der Gott und die Bajadere, der Liebestrank, die Falschmünzer, die Braut, die Gesandtin, der schwarze Domino". Wir wollen dieses Streben und Wirken nicht nach dem Maßstabe unserer deutschen Ansichten messen und verurtheilen; wir sind vielmehr gern bereit, die Leichtigkeit, Anmuth und Drastik dieser Melodienspiele vollkommen anzuerkennen, indem Komik in Poesie und Musik stets auf nationale Elemente sich stützen, einen nationalen Geist athmen muß, mit dem innersten Wesen und Grundkarakter einer Nation in natürlicher Verbindung steht und davon sich niemals allzuweit entfernen darf, wenn sie wirken und Anerkennung finden will. Mag eine öde Schulmeisterei Auber jedes andere Verdienst absprechen, das muß sie ihm doch zugestehen, daß er die französische Nationalität in der komischen Oper gegen die eindringende Uebermacht der Italiener nicht ohne Glanz gerettet hat, und solches zu vollbringen, kann unmöglich Sache eines gewöhnlichen Talentes sein.

Neben Auber erschienen in jüngster Zeit auf der französischen Scene nur noch drei Tonsetzer, welche hier flüchtig zu erwähnen sind. Der Neapolitaner Michele Caraffa, der in Italien zwar nicht hervorstechend geglänzt, aber hübsche Erfolge errungen hatte, und in Rossini'scher Weise sich mit Geschick versuchte, ohne auf

Digitized by Google

Originalität Anſpruch zu haben. Er lieferte der franzöſiſchen Bühne ſeit 1818 die ganz italieniſch gehaltenen, beifällig aufgenommenen Opern Gabriele, der Einſiedler, Maſaniello, der Paria, Johanna d'Arc zu Rouen ꝛc., wovon nur der Einſiedler in Deutſchland über einige Bühnen wandelte. In die moderne franzöſiſche Weiſe übergehend, erſchien er 1827 mit der komiſchen Oper „das Veilchen" und 1829 mit der ernſten „die Braut von Lammermoor". Er hat Geſchick, Reichthum und Fluß der Melodie, zuweilen auch regen Sinn für dramatiſche Würde und Karakteriſtik — aber der Mittelmäßigkeit konnte er ſich niemals ganz entheben.

Der Andaluſier, Joſe Gomis, lieferte als Reſultate ſeiner gründlichen Studien deutſcher und italieniſcher Meiſter zu Madrid mehrere glückliche Operetten von 1811—1823. Dem Abſolutismus entfloh er nun nach Paris, deſſen Bühnen ihn zurückwieſen; in London errang er als Liedercomponiſt 1826 ſchöne Triumphe, ſcheiterte aber dennoch mit ſeinem neuen Verſuche, eine Oper auf die Pariſer Bühne zu bringen. Roſſini erbarmte ſich des Tiefgekränkten und vermittelte 1831 die Darſtellung der komiſchen Oper „der Teufel in Sevilla", welche trotz mancher köſtlichen, ja genialen Melodie beinahe ganz wirkungslos vorüberging. Nicht größeres Glück machten 1833 ſein „Geſpenſt" und 1835 ſein „Fackelträger". Aus Schmerz darüber ſtarb Gomis 1836. Gedanken, Empfindung, techniſche Gewandtheit, Melodie, edelſtes Wiſſen und Streben ſind ihm nicht zu beſtreiten, aber er mußte untergehen an dem gewagten Verſuche, franzöſiſche, italieniſche und deutſche Elemente innigſt vermählen zu wollen, was nur Sache eines hervorragenden Genies ſein kann: Einheit fehlt ſeinen Tonwerken und an dieſem Mangel ſcheiterten ſie.

Bedeutender als beide für die komiſche Oper erſcheint in jüngſter Zeit ein Schüler von Reicha und Boieldieu, der Pariſer, Charles Adolphe Adam, nach manchen günſtigen Verſuchen in Ariettchen, Chanſons und Vaudevillen, 1829 mit der Operette Pierre et Cathérine. Talent blitzt daraus hervor, Beruf zeigt ſich in einzelnen hübſchen Eigenthümlichkeiten, aber das Ganze trägt zu ſehr das Gepräge der Nachahmung von Auber's Weiſe, als daß der Eindruck ein entſchiedener hätte ſein können. Günſtiger und nachhaltiger wirkte 1830 die komiſche Oper „Danilowa", ohne Frankreichs Grenzen zu überſchreiten. Seine glänzenden Triumphe

Digitized by Google

mit Balletcompositionen, besonders für die Elsler, haben offenbar wohlthätig auf ihn eingewirkt, Selbstbewußtsein und Selbstständigkeit ihm verliehen und ein Talent entwickelt, welches zwar keineswegs durch Reichthum und Fülle an Gedanken, noch durch Tiefe und Würde der Empfindung sich besonders auszeichnet, aber dagegen an Eigenthümlichkeit in Auffassung und Behandlung der komischen Situation, an Geschick in Führung der Singstimmen, Färbung im Orchester, jugendlicher, oft an Humor streifender Frische und Elasticität manche gepriesenen Werke der Neuzeit überragt und zu noch schöneren Hoffnungen berechtigt, indem Adam erst in seinem 48sten Jahre steht. Erwägen wir, daß der Postillon eine französische, eigens für Franzosen geschriebene komische Oper ist, so können wir mit unserer deutschen Ansicht zwar Manches darin anders wünschen, aber wir dürfen nicht so anmaßend und ungerecht sein, dem Franzosen einen Vorwurf daraus machen zu wollen, daß er kein Deutscher ist, nicht deutsch denkt, noch deutsch fühlt.

Was ergiebt sich nun in Betreff der französischen komischen Oper als Resultat dieser flüchtigen Geschichtsskizze? Einfach die thatsächliche Wahrheit: der Franzose bildet mit seinen Forderungen an die Musik und an die Darstellung der komischen Oper beinahe den antipodischen Gegensatz zu den Ansprüchen des Italieners, indem er das dramatische Element zur Hauptbedingung macht, die Melodie nur dann als eine schöne an solchem Orte anerkennt, wenn sie dem dramatischen Karakter entspricht, und schönen, gesangskünstlerischen Vortrag nur in sofern verlangt, als dieser mit der dramatischen Situation und Deklamation vereinbar erscheint. Er will vor Allem, und eigentlich nur ein durch Musik gesteigertes Drama von guten Schauspielern in seinen Hauptmomenten musikalisch dargestellt und gewürzt, ohne daß dieser Gesang zum concertähnlichen Vortrage sich zu erheben braucht, noch eigentlich erheben soll. Trotz aller durch den Lauf der Zeit erfolgten Einmischungen deutscher und besonders italienischer Elemente, trotz aller glänzenden momentanen Siege deutscher und italienischer Compositionen auf der Scene der Opera comique stellt doch heute noch die französische Nationalität jene strengen Forderungen an ihre komische Oper und verlangt dabei nur ein Fortschreiten auf der Bahn der Belebung und Veredlung des Conversationstones, eine gewandte, faßliche, elegante, den Text und den Sänger nicht erstickende Behandlung der In-

Digitized by Google

strumentation, Phantasie in Erfindung pikanter und drastischer Rhythmen, mit einem Worte: in höherer, zeitgemäßer Potenz dasselbe, was sie bereits vor einem Jahrhundert von Tonsetzern und Darstellern verlangt hat. Und die Franzosen haben eine vortreffliche komische Oper und vortreffliche Darstellungen derselben, weil sie mit Bestimmtheit wissen, was sie von beiden fordern sollen und können, weil sie ihren Forderungen stets Geltung zu verschaffen sich gewöhnt haben, weil sie alle Mittel zu Bildung von dramatischen Tonsetzern und dramatischen Sängern besitzen und großartig gebrauchen. Das große, compacte, für seine nationale Kunst begeisterte und seine Sympathien und Antipathien stets unumwunden zu erkennen gebende, eine strenge, aber billige Kritik selbst übende Pariser Publikum denkt, fühlt, handelt und entscheidet auch in diesem Punkte für alle 37 Millionen Franzosen, ernster, lebendiger, nachhaltiger, als irgend eine Kritik der Journale es vermag.

Kehren wir nun in unser Vaterland zurück, sehen wir, wie in Deutschland die komische Oper entstanden, wie sie im Laufe der Zeiten und in allen Concurrenzen und Conflicten mit fremden Nationalansichten und Einwirkungen sich gestaltet hat; endlich, was sie jetzt ist und in welchem Verhältnisse zu der deutschen Nationalität sie sich befindet.

Hoffentlich erwarten nicht Sie ein hypothetisches Herumwühlen im gelehrten Krame der Vermuthungen und Wahrscheinlichkeiten aus den Gebieten längstvergangener Jahrhunderte und den Urzuständen dessen, was man allenfalls ein musikalisches Drama oder Oper nennen könnte. Darüber hat man ja sehr große, an sich sehr schätzbare, aber für unsere Uebersicht völlig unfruchtbare Werke. Halten wir uns hier an das rein Thatsächliche, an das historisch Erwiesene. Dagegen wird es Ihnen wahrscheinlich naturgemäß erscheinen, daß wir bei dem Historischen der vaterländischen Oper etwas ausführlicher zu Werke gehen und bei allen hervorragenden Punkten etwas länger verweilen. Langeweile dürfen wir von diesen Längen kaum besorgen, denn sie beschäftigen uns mit Deutschem, mit den Zaubergebilden des heimathlichen Geistes, mit der ganzen Fülle und Glorie deutscher Phantasie, deutscher Schöpferkraft und

Digitized by Google

deutschen Fleißes. Langeweile können solche Erörterungen einem deutschen Publikum nicht bereiten, wo der vaterländische Stolz so laut und klar und wahr zu dem frohen Bewußtsein gelangen muß, daß keine Nation der Erde schönere und vollkommenere musikalische Poesien geschaffen hat und daß die erhabensten Tonsetzer Deutschlands zugleich die erhabensten Muster der ganzen gebildeten Welt sind und wohl noch lange bleiben werden.

Auch in Deutschland verlieren sich die ersten Spuren der Oper tief in dem Dunkel des Mittelalters, in geistlichen und weltlichen Singspielen von mancherlei Formen. Die seltenen Reste davon überzeugen, daß unsere Vorfahren im Gesange noch gewaltige Stümper gewesen, während ihre Instrumentalmusik die der andern Völker damals schon überragte, und auch die Motette und der Choral der Kirche einer schönen Ausbildung genossen. Die eigentliche dramatische Form der Oper, wie wir solche heute noch beibehalten, entstammt ebenfalls Italien, von wo alle schönen Künste über Europa sich verbreitet haben und die Uebersetzung der Daphne von Rinuccini 1627 durch Martin Opitz, mit Musik von dem Dresdener Hofkapellmeister Schütz, erscheint als die erste eigentliche Oper, mit so großem Beifalle, daß bald Opernbühnen in Hamburg, Hannover, Braunschweig, Leipzig, Weissenfels, Berlin, Breslau, Dresden u. s. w. sich erhoben und von allen Seiten Dichter und Tonsetzer dafür auftauchten. Unter den Dichtern zeichneten sich Lucas v. Bostel, ein Herr v. Postel, Bressard, Feind, Hirsch, Feußking und Andere aus, welche bisweilen wahrhaft burlesken Sonderbarkeiten huldigten, z. B. alles Uebrige deutsch abmachten, aber die Arien in italienischer Sprache schrieben und singen ließen. Groß war auch die Zahl der Tonsetzer jenes Jahrhunderts und darunter glänzten vorzüglich Theil, Strunk, Frank, Förtsch, Conradi, Bronner, Krieger, Hirsch, Steffani, Fleischer, vor Allen aber Reinhard Keyser mit fast 150 Opern von 1699–1739, der als der größte Tonsetzer seiner Zeit oft gepriesen worden, Georg Philipp Telemann und der auf andern Gebieten der Musik so große Händel.

Hatte sich, wie bemerkt, die deutsche Instrumentalmusik in jener Periode schon auf eine ziemliche Stufe der Bildung über die anderer Nationen erhoben und ein Geist der Wissenschaftlichkeit das gesammte Opernwesen durchdrungen, so lag dagegen die Kunst des Gesanges

Digitized by Google

noch sehr im Argen und beschränkte sich auf choralähnlichen Vortrag und ziemlich monotones Psalmodiren, wobei denn natürlich von eigentlicher dramatischer Wirkung nicht die Rede sein konnte. Während dessen hatten viele deutsche Höfe, nach althergebrachter löblicher Weise, nicht etwa sich bemüht, die deutsche Kunst zu heben und dem deutschen Künstler seine Bahn mit Rosen zu bestreuen, sondern — die italienische Oper einzuführen, der italienischen Kunst eine gewisse Oberherrschaft zu bereiten und einen Kampf auf Deutschlands Opernbühnen anzustiften, worin das Vaterländische allzuhäufig unterliegen mußte und noch bis heute einen vollständigen Sieg zu erringen nicht vermochte.

Indessen hatte diese bedenkliche und Aergerniß gebende Begünstigung des Ausländischen durch unsere Fürsten wenigstens die eine sichtbare, gute Folge für die deutsche Oper, daß sie gegen 1690 hin dem lähmenden Psalmodiren entsagte und nach und nach an die freiere, melodiöse Gesangsweise der Italiener sich gewöhnte, was sich besonders in Keysers Opern so lebendig und belebend aussprach, daß er der Abgott seiner Zeit wurde. Händel, der seine meisten und besten Opern in England und Italien schrieb, übte keinen wesentlichen Einfluß auf den Fortschritt der deutschen Oper, obschon er als Oratorist zur tonangebenden Größe sich erhob. Viel bedeutender wirkte der Magdeburger, Georg Philipp Telemann, theils durch die große Zahl seiner deutschen Opern, hauptsächlich aber dadurch, daß er ein zweites Element des Kampfes nachhaltig in die deutsche Opernwelt einführte, indem er dem italienischen und deutschen Wesen entgegen, offen und entschieden dem von Lulli begründeten Geschmacke der französischen Oper huldigte und manchen Triumph errang. Wurde auch der Glanz dieser Triumphe durch gleichzeitige und nachfolgende Tonsetzer bald wieder etwas verdunkelt, so lebte ihr Nachhall doch wirksam fort in dem Sinnen und Brüten vieler deutschen Tonsetzer.

In jenem trostlosen Ringen zwischen italienischem und französischem Geiste siechte manches deutsche Talent, welches Erfreuliches hätte leisten können, wenn es dem Gotte in der eigenen deutschen Brust treu und rein gefolgt wäre, jämmerlich dahin. Jene frühen Kämpfe in dem Opernwesen hinterließen mit den großen Namen ihrer Heerführer die Keime einer gewissen Autoritätsherrschaft in Kunstsachen, wogegen der Rationalismus auch heute noch

Digitized by Google

nicht zu reiner, voller Geltung gelangen kann. Freilich bedarf es eines tieferen und lebendigeren Eindringens in das Wesen einer Kunst, wenn man die Frage entscheiden will: wie Alles ihrer Natur und der Vernunft gemäß sein solle, als wenn man sich lediglich mit der Bequemlichkeitstheorie begnügt: so oder so hat es dieser oder jener berühmte Meister gemacht. Auf diesem hölzernen Bequemlichkeitspferde reitet ein großer Theil der Kritiker gar behaglich im Lande herum und spendet die mageren Lorbeeren an die nüchternsten Fersentreter jener gottbegeisterten Genien, an die ärgsten Parodisten jeder vernünftigen Kunstansicht, an jene zahlreichen Tausendkünstler, welche in ihren Compositionen alles Erdenkliche zur Schau stellen, nur nicht Musik und Poesie.

Hatte Keyser das unverkennbare Verdienst um die deutsche Oper sich erworben, der Melodie lebendigen Eingang, dem dramatischen Gesange mehr Fluß, Leichtigkeit und Anmuth zu verschaffen, die Karakteristik entschiedener zu bezeichnen, kurz, einen eigentlichen Opernstyl heranzubilden, so können wir den Meister Telemann, neben vielem Anerkennenswerthen, nicht von dem Fehler häufiger Effectmacherei, wahrer Witzbolderei und kaustischer Uebertreibung freisprechen: seine Gesänge sind mitunter komisch pompöse Staatsactionen, nicht frei dem Gemüthe entquollene und inspirirte, sondern vom Wissen und Kennen mühsam herausspindisirte Sätze.

Ihm zunächst, aber ihm entgegen trat der Niedersachse und Sänger, Johann Adolph Hasse, mit einem heilverkündenden Jugendwerke auf. Er eilt zu Vollendung seiner Studien nach Neapel, wo Porpora und Scarlatti ihm Lehrer und Freunde werden; er versucht sich auf das Glücklichste in Compositionen großer italienischer Opern, schwingt sich zum Liebling Italiens auf, erhebt die italienische Oper in Dresden mit Hülfe seiner Gattin Faustine zur glänzendsten Oper Europas; geht dann 1733 nach London, wo er Händels Opernwesen völlig besiegt und ist auch in ganz Deutschland so ziemlich gebietender Herr in der Opernwelt. Und seine Mittel zu Erringung aller dieser glänzenden Siege? Ein reiches, blühendes Talent, verschwistert mit gereiftesten Studien des Geistes und der Technik der Musik, mit einer vernünftigen Ansicht des Sollens und Könnens der Oper. Allem Prunke und aller Ueberkünstelung in Harmonie und Instrumentation entsagend, huldigte er mit ganzer Seele der wahren Natur der dramatischen

Digitized by Google

Muſik, dem Ausdruck von Karakter und Empfindung durch Melodie, welche unter ſeiner Feder einen ſo leichten und natürlichen Fluß, eine ſo einnehmende Eleganz gewann, wie man ſolche vor ihm in Deutſchland niemals gehört hatte. Sein Wirken in der großen Oper äußerte auch auf den Geiſt der komiſchen Oper einen mächtigen Einfluß, der geraume Zeit vorherrſchend blieb, durch manche folgenden ſchönen Talente geläutert und gehoben wurde und am Ende des 18ten Jahrhunderts in dem weltbeherrſchenden Genie Mozarts ſeinen höchſten Glanzpunkt feierte.

Es gehört zu den kleinlichen deutſchen Unarten, daß manche Kritiker den trefflichen Haſſe gar gröblich anfahren, weil er italieniſche und nicht deutſche Opern geſchrieben, daß ſie deßhalb ſogar ſein Verdienſt und ſeinen Ruhm zu ſchmälern ſich bemühen. Dieſe guten Eiferer bedenken nicht, daß ſie gleichen Grund hätten, mit unſeren bedeutendſten Operncomponiſten vor Maria von Weber zu grollen, und am meiſten gegen Mozart zu zürnen; ſie bedenken nicht, daß kein Tonſetzer die Theaterverhältniſſe im Allgemeinen anders machen kann, als er ſolche vorfindet. Kann Haſſe ein Vorwurf treffen, ſo iſt es der, dem verzierten Geſange ziemlich gehuldigt und dadurch ein bedenkliches Beiſpiel gegeben zu haben, um ſo bedenklicher gerade, weil er in der That für eine Autorität galt und gelten konnte.

Der Oberſachſe Karl Heinrich Graun, ebenfalls, ſogar in Italien, ein Sänger von Ruhm, erhob ſich frühzeitig zu Haſſe's glücklichſtem Nebenbuhler durch eine Reihe von 30 Opern, worin er durch Reichthum der Erfindung, ſcharfe Karakteriſtik, Innigkeit des Gefühls und Reiz der Melodie ſich glanzvoll auszeichnete, aber auch nicht ſelten dem Gelüſte nach harmoniſchen, beſonders contrapunktiſchen Künſten, die einfache Schönheit und Klarheit opferte. Graun erſcheint keineswegs minder begabt, als Haſſe, zeigte ſich aber jedenfalls minder beſonnen und machte daher auch bei weitem nicht den glänzenden Eindruck mit ſeinen Opern, welchen ſein klaſſiſches Meiſterſtück — der Rammler'ſche Tod Jeſu — noch heute bei jedem hervorbringt, der überhaupt höherer muſikaliſcher Genüſſe fähig iſt. Ganz verſchollen iſt Graun's Freund und gleichſam Schüler, der Oeſterreicher Anton Bachſchmidt, trotz ſeiner vielen Opern und obgleich er ebenfalls in Italien ſeine

Digitized by Google

Hauptſtudien gemacht und von den Zeitgenoſſen reichlich Beifall geerntet hat.

Wer in der Opernwelt nur einigermaßen fortleben will, muß wenigſtens nach einer Seite hin Ausgezeichnetes geleiſtet haben. Da alle Komik ohnehin mehr einer beſtimmten Zeit, oft ſogar nur einer gewiſſen Oertlichkeit angehört, ſo erheiſcht auch die komiſche Oper zum Fortleben auf der Bühne geradezu Züge von Genie. Den großen Theoretiker, Johann Georg Albrechtsberger, dürfen wir deßhalb hier nicht übergehen, weil er ſich die undankbare Mühe gegeben hat, ſeine Theorie in einer komiſchen Oper zu verwirklichen. „Komiſch," meinte ſein Schüler, der treffliche Ignaz von Seyfried, „war nichts an jener Oper, als die unſägliche Bemühung des ernſten, gründlichen Mannes, Komiſches erzeugen zu wollen." So wurde dieſes Werk eines der vielen todtgeborenen Kinder von ſonſt würdigen deutſchen Männern, welche dem Aberglauben huldigten, man könne ſchon durch Wiſſen und Studiren ſich ſelbſt zum Tondichter erheben, ohne dabei auch die Natur zu fragen, ob ſie die unentbehrliche Phantaſie und Begeiſterung dafür zum Wiegengeſchenke mitgegeben habe.

In jene an wahren Größen ſo reiche Zeit fällt denn auch Gluck, von deſſen Geiſt und Einflüſſen auf die komiſche Oper wir bereits bei Italiens und Frankreichs Geſchichtsüberſicht geſprochen haben, was hier nicht wiederholt werden ſoll.

Wie mächtig auf die Phantaſie der Deutſchen der Ruhm der Ausländer wirkte, wie lebendig das wahre Schöne in der Muſik der Italiener die Seele der Beſſeren zu jeder Zeit beſchäftigte, finden wir auch abermals wieder an einer der erlauchteſten Größen Deutſchlands, an dem unvergänglichen Joſeph Haydn bethätigt. Von armen Aeltern in Niederöſterreich geboren, dürftig erzogen, dürftig von dem Haimburger Schulmeiſter in der Muſik unterrichtet, das Leben als Chorknabe zu Wien erſingend, verliert er im 16ten Jahre durch den Verluſt ſeiner Stimme auch dieſe ärmliche Stütze und vermiethet ſich, um leben und lernen zu können — dem berühmten Porpora als Bedienter. Kaum fühlt er ſich einigermaßen flügge, ſo ertheilt er ſelbſt Unterricht und verſucht ſich in mancherlei Arten von Compoſitionen, welche als unreife Dinge von jener in mancher Hinſicht ſtrengen Zeit mißachtet werden. Aber: vorwärts! gebietet der Genius in ihm, und 1751

Digitized by Google

betritt er mit der komischen Oper il Zoppo diabolo, der hinkende Teufel, die dramatische Laufbahn auf der italienischen Bühne. Der leichte, heitere Fluß der Melodien, mehr neckische Malerei des Komischen als wirkliche Komik, blühende Züge von Humor, glückliche Würfe des nationalen Liedelements, eine reine, natürlich gehaltene, originell sprudelnde Harmonie erregen die allgemeine Aufmerksamkeit, gefallen überall, aber sie können mit dieser Oper, eben so wenig wie mit den 18 späteren, meist der komischen Gattung — für die Dauer nicht fesseln, einmal weil Haydn der tieferen dramatischen Bedeutung und Karakteristik ermangelte, und dann hauptsächlich, weil ihm für die komische Oper unverkennbar höher begabte Geister unmittelbar folgten und das nationale Gefühl allgemach zu höherer Würde heranreifte, seinem schönsten Triumphe entgegenschritt.

Die gerechteste und innigste Verehrung für diesen großen Meister darf uns nicht zu jenem Götzendienste verleiten, welcher auch in Minderbedeutendem, ja sogar in Verfehltem den großen Namen blind anzubeten gebietet. Haydns komische Opern würden ganz gewiß in unserer Zeit auf keiner Bühne einen wirklichen Erfolg erleben, auf keine Weise fördernd für die deutsche dramatische Musik wirken können, vielleicht sogar geeignet erscheinen, manchen Schwachen durch den Nymbus der Autorität auf Abwege zu verlocken. Dennoch glauben wir es den Vorständen der deutschen Bühnen zum gerechten Vorwurfe machen zu müssen, daß sie es niemals der Mühe werth gefunden haben, das Andenken an den Tonsetzer der Schöpfung an seinem Geburts- oder Sterbetage durch Darstellung einer seiner Operetten aufzufrischen, sich selbst durch solche Ehrenbezeugung zu ehren und zugleich dem Publikum eine so wohlfeile, historische, sehr nützliche Lehre zu ertheilen, die Lehre, daß es im Vergöttern wie im Verdammen sich etwas besonnener zeigen möge, als dies leider gewöhnlich der Fall ist. Man muß das Publikum in seinen Kunstansichten nicht streng bevormunden und am Kappzaume herumführen wollen, aber man darf es auch nicht blindlings sich selbst überlassen, man muß ihm die Gelegenheit, zu urtheilen und sein Urtheil zu bilden, nicht vorenthalten.

Dieser in der Natur der Dinge begründete Vorwurf gegen die deutschen Theaterdirectionen erscheint noch augenfälliger und herber dem bedeutenden Zeitgenossen Haydns, Johann Adam Hiller aus der Oberlausitz, gegenüber, welcher sich so wesentliche Ver-

Digitized by Google

dienste um die deutsche Bühne erworben hat. Ganz deutsch in Geist, Empfindung und durch Erziehung, wurde er einer der Hauptbegründer, Bildner und Förderer der deutschen komischen, dem Liederspiele verwandten Oper und lieferte Musterwerke in dieser Art, wie solche in manchem Betrachte heute noch nicht übertroffen sind. An Naivetät, Schalkheit, Wärme und Grazie lebenvoller Karakteristik und Originalität waren seine Melodien so reich, daß manche derselben noch jetzt unter die beliebtesten Volksgesänge gehören. In seinen wahrhaft heiteren und komischen Opern, welche durch ganz Deutschland schnell populär geworden: die verwandelten Weiber (der lustige Schuster), Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande, der Erntekranz, die Inbelhochzeit, das Grab des Mufti, die Jagd ꝛc. athmet überall der frische, duftige, lebenswarme und drastische Geist des deutschen Liedes vorherrschend über Arie und alles concertähnliche Streben. Seine seelenvolle Lyrik verwässert sich niemals zu kernloser Sentimentalität, Harmonie und Instrumentation spielen und buhlen nicht mit sinnleerer Künstelei, sondern verschwistern sich natürlich, fließend und oft pikant mit der Einfachheit der Melodien Diese edle Einfachheit der Composition mag wohl einer der Hauptanstöße gegen die moderne Darstellung Hiller'scher Werke sein, da wir nur äußerst wenige Sänger besitzen, welche zu solcher Einfachheit, zu solcher inneren Lebendigkeit im Vortrage sich herablassen wollen, indem es bequemer und gewöhnlich auch dankbarer erscheint, seine Gesangseffecte auf Anwendung, sogar auf Verschwendung äußerer, reicherer, technischer Mittel zu beschränken. Die für ihre Zeit trefflichen Opernbücher bedürfen allerdings einer modernen Feile, wenn sie jetzt noch mit Erfolg über die Bühne gehen sollen, aber ein Irrthum, ja sogar ein arger Fehler wäre jeder Versuch, die Composition durch sogenannte Bereicherung moderniſiren zu wollen, indem sie dadurch gewiß nur entstellt werden und ihre historische Wahrheit wie Bedeutsamkeit verlieren würde.

In diesen Irrthum der Moderniſirung großer älterer Werke sind sogar große Meister und denkende Kunstmänner, wie Mozart, Spohr, Mosel ꝛc. verfallen: aber der größere Reichthum an Instrumentation konnte einzelnen Werken von Händel und Gluck keinen modernen Geist einhauchen und die Posaunenzusätze in Don Juan keinen höheren Schwung verleihen Jede Zeit klei-

Digitized by Google

bei ihren Geist in eigenthümliche Formen und Gewänder, welche wesentlich sind, mit ihm ein harmonisches Ganzes bilden: die medizeische Venus wird durch einen Schnürleib und buntgestickten Unterrock nicht schöner, und Götz von Berlichingen würde mit Achselschnur und Epauletten wahrlich keine poetisch ansprechendere Gestalt. Diese Sucht der Modernisirung älterer Kunstwerke ähnelt jener Wuth der modernen Gärtnerei, alle Blüthen der Natur zu gefüllten zu machen und sie in eine runde Gestalt einzuzwängen: durch die Füllung geht die Fruchtbarkeit verloren und in der allgemeinen Rundung jener Reiz der eigenthümlichen Formen und ihrer Mannigfaltigkeit, mit beiden der wundervolle Zauber des providentiell Ursprünglichen, der Natur. Solche Modernisirung älterer Werke schadet überdies geradezu deren äußerer Wirksamkeit und der Geschmacksbildung des Publikums, denn die moderne Zuthat von Fülle zeigt den ursprünglichen Gehalt nur um so auffallender in einem Scheine von Armuth und Blöße, welcher eine lebendige Erfassung und Theilnahme gar nicht aufkommen läßt, und gewöhnt andererseits die Menge an den unglückseligen Hang, nur in der Masse äußerer Mittel Kunstgenuß zu suchen und Kunst zu erkennen, so allmählig im ewigen Einerlei für alle Wahrheit und Schönheit stumpf zu werden und sich nur durch materielle Wirkungen noch momentan anregen zu lassen, ohne mehr für das Poetische in der Kunst wahrhaft erwarmen zu können.

Hillers Sohn, Friedrich Adam, wurde für die deutsche Oper nur eine bedeutungsleere, flüchtig vorübergehende Erscheinung, ohne die Sache irgend zu heben oder zu fördern.

Während Hiller liederspielähnliche Opern ohne prächtige Ensemblestücke und ausgeführte Finale zu lebenvoller Geltung brachte, erhob der Böhme Georg Benda zu Gotha eine neue Gattung zu eigenthümlichem und in manchem Betrachte nachhaltigem Glanze. Seine Duodramen und Monodramen, Ariadne auf Naxos, Medea, und Pygmalion, voll tiefer Empfindung, lebendiger Wahrheit, eindringlicher Seelensprache in der edelsten Form der Recitative, erwarben ihm mit Recht einen höheren Ruhm, als seine nur oberflächlich geglückten italienischen, und die zwar gelungeneren, aber nicht durch eigentliche Frische der Originalität hervorragenden deutschen komischen Opern, obgleich von diesen der Dorfjahrmarkt, der Holzhauer, Lucas und Bärbchen ꝛc. einige Zeit

Digitized by Google

überall gern gesehen wurden. Immerhin mag er unter den besten Tonsetzern jener Periode eine ehrenvolle Stelle einnehmen, aber diese auch seinem Sohne, Friedrich Ludwig, oder seinem Neffen, Friedrich Wilhelm Heinrich, einräumen zu wollen, erscheint lediglich als eine Sache localer Liebedienerei oder blinden Autoritätsglaubens, da beide für die Oper nichts Wesentliches geleistet haben. Uebrigens dürfen wir nicht übersehen, daß Hiller und Standfuß die Manier der Rundgesänge am Schluß der komischen Opern eingeführt haben, davon wir in Mozarts Belmonte und Constanze und sogar in einzelnen Werken Rossini's noch glückliche Nachkömmlinge finden. Wahrscheinlich entsprangen diese Rundgesänge am Schlusse einer Nachahmung des Couplets in der französischen komischen Oper älterer Zeit und sind im Singspiele auch vollkommen angemessen.

So bedeutsam für die komische Oper und in der That nicht minder wirksam als Hiller trat der Gothaner Ernst Wilhelm Wolf mit vielen Compositionen auf und erhob das weimarische Theater in den siebenziger Jahren zu einem Lieblingssitze der komischen Muse. Sein Rosenfest, die Dorfdeputirten, die treuen Köhler, das Gärtnermädchen, der Abend im Walde, Polyrena, das große Loos ꝛc. umfassen Melodien voll Karakter, Natürlichkeit, Wärme, Anmuth und nicht selten bis zum Humor sich steigernder Drolligkeit; seine Harmonie erscheint so rein, ungezwungen, daß sie zur Popularisirung jener Gesänge wesentlich beitrug. Es wäre wohl der Mühe werth, neben einigen Hiller'schen von Zeit zu Zeit auch einige seiner Operetten wieder auf die Scene zu bringen. Solche praktische historische Erinnerungen wirken lebendiger als irgend eine kritische Abhandlung es vermag und nur durch das Vergleichen wird der Geschmack des Publikums geläutert und gestärkt. Freilich müssen solche Darstellungen alter Werke von den Musikdirectoren mit Verstand und Liebe eingeleitet, von den Sängern mit Einsicht und Wärme studirt werden, indem die darin vorherrschende Einfachheit, wenn sie prägnant erscheinen soll, nicht selten größere Schwierigkeiten bietet, als aller moderne Reichthum und Schwung.

Nicht unglücklich rang mit beiden um die Palme der 1737 zu Coburg geborene Anton Schweitzer, Schüler von Kleinknecht, in Italien ausgebildet, durch vertraute Freundschaft mit

Digitized by Google

Dittersdorf in dem Geiste des Natürlichen und Melodiösen bestärkt. Seine komischen und heiteren Compositionen: „Dorfgala, der lustige Schuster, Apoll unter den Hirten, Aurora, die Stufen des menschlichen Alters, Walmir und Gertrude, Erwin und Elmire, Rosamunde ꝛc.“ wanderten von Hildburghausen und Weimar über alle Bühnen; seine Monodramen „Polyrena und Pygmalion“ erhielten sich lange als Lieblingserscheinungen auf allen Repertoiren. Alle seine Werke zeichnet Reichthum an einfach schönen Melodien, anschauliche Karakteristik, Männlichkeit und Würde der Harmonie ohne Bombast aus; daß auch mitunter Schulkram sich eingeschlichen und Modethorheiten seiner Zeit, darüber wundert sich nur, wer keinen Begriff von dem naturhistorischen Gang einer Kunst hat. Es wäre nicht uninteressant, eines oder das andere dieser Werke, so wie sie sind, einmal wieder in Scene zu setzen und das Publikum darauf gehörig vorzubereiten. Ein gut gewählter historischer Cyclus von Opern ist gewiß eines der sichersten Mittel gegen Einseitigkeit und Blasirtheit, ein Mittel, welches leider von dem deutschen Theater aus Vornehmthuerei oder Leichtsinn verschmäht wird.

Unter die hervorragenden Größen dieser Periode müssen wir wohl auch den berühmten Harfenisten und Schüler von Martini, den Böhmen Florian Leopold Gaßmann (geb. 1729) rechnen, obschon er für die italienische Oper Wiens und in Italien selbst componirt hat. Denn dieser Mann war Salieri's Lehrer und zwei seiner ins Deutsche übersetzten Opern: „die junge Gräfin“ und „die Liebe unter den Handwerkern“ verbreiteten sich über ganz Deutschland und blieben ein Vierteljahrhundert Lieblinge auf allen Repertoiren. Er stand in so hohem Ansehen, daß Mozart selbst über ihn sich also äußerte: „Wenn man nur alles kennete, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleißig studiren und hoffe, viel daraus zu lernen.“ Die reiche Blüthe seiner Melodien voll Innigkeit, Wärme, Karakter, und die humoristische Auffassung der komischen Partien machen das Studium seiner Partituren so interessant, wie die Gediegenheit und Einfachheit der Harmonie.

Es erscheint im Allgemeinen als ein Irrthum oder Fehler der Tonsetzkunst-Beflissenen und der jungen Tonsetzer, daß sie in der Regel die Partituren der complicirtesten Harmoniker zu ihren Haupt-

Digitized by Google

und Lieblingsſtudien machen, ſtatt mit den leichteren, einfacheren, ernſt und mit Liebe zu beginnen. Wahrſcheinlich entſpringt dieſem Irrthum der ſo traurig um ſich greifende und manches ſchöne Talent faſt ungenießbar machende Uebelſtand der harmoniſchen Ueberladung, des Künſtlichkeitsſchwulſtes und Melodienerſtickens und jenes corrupten Aberglaubens, der an einer poetiſchen Kunſtaufgabe die Bekleidung für die Hauptſache, die darin ſteckenden Körper und Seele für Nebendinge anſieht. So lange wir nicht lernen, die Muſik ehrlich als Poeſie zu betrachten und vernünftig zu ſtudiren, ſo lange wird auch die Mehrzahl der Tonſetzer nicht dahin gelangen, vernünftig zu componiren und von der Bühne herab durchgreifend zu gefallen.

Will man billig ſein, ſo darf man das Glück, welches einzelne deutſche Tonſetzer in jener Zeit machten, keineswegs ſo gering anſchlagen, wie dies wohl für ſpätere Zeiten paſſen mag. Denn damals herrſchte die italieniſche Oper an Kaiſers-, Königs- und Fürſtenhöfen ziemlich deſpotiſch, die deutſche Oper mußte ſich ihren Boden in der Heimath erſt Schritt für Schritt erkämpfen, die große Mehrzahl der rein deutſchen Tonſetzer zeigte ſich entſetzlich unbehülflich für jede dramatiſche Compoſition und die deutſche Sprache war noch bei weitem nicht genug herangebildet für gute Operndichtungen. Dazu kam ein auffallender Mangel an tüchtigen Sängern und Sängerinnen, indem die Kirchenſchulen faſt die einzigen Bildungsanſtalten für dieſelben waren und weder für techniſche Kräftigung und Gelenkmachung der Organe, noch auch für dramatiſchen Vortrag ſich beſonders eigneten. Außerdem war man noch ſehr weit entfernt von dem zugleich anregenden und entnervenden Leben zahlloſer Journale, jener Ruhmes- und Enthuſiasmusverbreitung durch tauſend Blätter und hunderttauſend Zungen, und es dauerte gewöhnlich ſehr lange, bis irgend eine jener geharniſchten Kritiken ihr Verdammungsurtheil, oder eine Poſaune ihr Lobesgetöne verbreitete. Die Lecture ſolcher Dinge gehörte nicht zu den Modetugenden und Modethorheiten, und deutſche Einheit in irgend einer Sache war arithmetiſch gerade hundertmal ſo ſchwierig, als ſie es jetzt iſt. Den einzigen Vorzug genoß jene Zeit, daß das Bedürfniß von Kunſtgenüſſen noch ein wahres und lebendiges war, der Geſchmack noch in reinſter Unbefangenheit ſich bewegte, die Beurtheilung von der jetzigen Blaſirtheit und Ueber-

Digitized by Google

klugheit nichts an ſich hatte, die Liebe für die Kunſt keineswegs in dem öden Skeptizismus, der überall Irrthümer und Fehler zu finden ſtrebt, ſondern noch in jenem behaglichen Durſt nach Schönem, in jenem dankbaren Gefühle für alles Gute beſtand, welche ziemlich harmlos und naiv über alles Mißfällige hinweggiengen, eine Melodie für die häuslichen Abende in der Familie noch als ein willkommenes Glück freudig hinnahmen.

Betrachten wir aber jene komiſchen Opern eines Hiller, Benda, Wolf ꝛc. etwas genauer, ſo werden wir auch bald zu der Einſicht gelangen, daß ſie trotz aller ihrer Vorzüge und Trefflichkeiten nicht wohl einen dauernden Genuß gewähren konnten. Denn ſie bildeten als Ganzes kein in ſich ſelbſt abgeſchloſſenes und abgerundetes Kunſtwerk, ſie können nach ihrem Baue nicht Opern, d. h. nicht dramatiſche Gedichte, welche ſich muſikaliſch ausſprechen, ſondern lediglich Singſpiele, d. h. Dramen, welche gelegentlich und ganz beliebig auch Geſänge anbringen, genannt werden, und als Singſpiele hielten ſie weder Form noch Karakter feſt, indem ſie, häufig in das Gebiet der eigentlichen Oper momentan hinüberſchwärmend, ſich ſelbſt und den Zuhörer mit Operndingen in ſchnell vorübergehende Träume verſetzten. Solches Zwitterweſen kann in keiner Kunſt auf die Länge befriedigen, iſt auch in der That keine eigentliche Kunſtaufgabe und muß daher als eine Verirrung betrachtet werden. Dieſes Zwitterweſen in den Werken jener Meiſter mag denn auch andererſeits einem eigentlichen Aufblühen des, unſerer deutſchen Natur ſo angemeſſenen Liederſpiels hinderlich geworden ſein, weil es dem Geſchmacke des Publikums eine falſche Richtung verlieh und die ſpäteren reinen Liederſpiele ohne die ungehörige Würze ſolcher Opernzuſätze unſchmackhaft erſcheinen machte.

Erwägt man alle dieſe Verhältniſſe beſonnen, ſo leuchtet daraus ſchon ſo ziemlich ein, warum die beiden Zeitgenoſſen jener Männer, der Kurſachſe Johann Gottlieb Naumann und der Wiener Karl Ditters von Dittersdorf, ein glänzenderes Loos ziehen und nachhaltiger wirken mußten, wären ſie auch nicht in ſich ſelbſt bedeutender geweſen — denn beide ſchrieben wirkliche ganze Opern.

Naumann berührt uns hier nicht näher, da er ſeine Thätigkeit vorzugsweiſe auf die italieniſche ernſte Oper beſchränkte und hier lediglich als ein ausgezeichneter deutſcher Meiſter genannt

Digitized by Google

werden mußte. Um so lebendiger beschäftigt uns Dittersdorf, dieser Epoche machende Heros der deutschen komischen Oper.

Die Musik hat das Eigenthümliche, daß hervorragende Talente häufig schon in der Kindheit zu einer Art von Reife gelangen, welche das Staunen der Welt erregt, aber leider dafür gewöhnlich die Gesundheit und Lebenskraft solcher Wunderkinder unwiederbringlich untergräbt. Unser Karl machte schon in seinem zwölften Jahre als reisender Violinvirtuose bedeutendes Glück, kam hierauf durch eine seltsame Ironie des Geschicks als Page in die Dienste des Herzogs von Hildburghausen, genoß hier tüchtigen Unterricht in der Musik, entfloh bald wegen mancher dummen Streiche und erhielt auf Empfehlung seines gütigen Fürsten Anstellung im Wiener Hofburgtheater. Hier componirte der junge Sausewind ziemlich viele Instrumentaldinge und genoß das Glück, von Metastasio und Gluck mit besonderer Freundschaft beehrt zu werden. Mit dem letztern trat er 1761 die bedeutungsvolle Kunstreise nach Italien an, erntete großen Beifall als Violinvirtuose und sammelte in seiner Seele einen Schatz von Ansichten, Ueberzeugungen und Ideen, welcher später seinem Vaterlande zu Gute kommen sollte.

Bei seiner Rückkehr 1764 aus Italien erhob ihn der Bischof von Großwardein zum Hofkapellmeister und übertrug ihm zugleich die Errichtung einer Opernbühne, für die er seine erste Operette „Amore in musica" schrieb, ohne damit gerade erstaunliches Glück zu machen. Auf Metastasios Antrieb componirte er dessen vier Oratorien: Isaak, David, Hiob, Esther, zu großem Beifalle, reich an poetischen Schönheiten, aber bei weitem nicht gereift und gerundet genug in sich selbst, um auch in anderen Zeiten fortzuleben. Die fromme Maria Theresia fand ein Aergerniß in dem komischen Theater eines Bischofs; dieser mußte 1769 die Anstalt auflösen. Dittersdorf kam 1770 auf seinem Fluge durch Deutschland zu dem Fürstbischof von Breslau und gewann dessen Gunst in so hohem Grade, daß er ihn bald vom Kapelldirector zum — Forstmeister erhob, den päpstlichen Orden vom goldnen Sporn und den Adel ihm verschaffte und schon 1773 ihn zum Landeshauptmann von Freienwaldau ernannte.

So schien das Schicksal gelaunt, diesen vielfach gebildeten, geistreichen Mann seiner eigentlichen Bestimmung gänzlich entrücken zu wollen. Aber die Natur im hervorragenden Menschen läßt sich

Digitized by Google

ungerächt niemals Zwang anthun: Dittersdorf fühlte sich unbehaglich in seiner glänzenden Lage, vernachlässigte die Regeln gewöhnlichster Klugheit, zerrüttete seine äußeren Verhältnisse in hohem Grade, sah sich 1797 durch den Tod des Bischofs seiner Stütze und seines Amtes beraubt, mit Pension in Ruhe gesetzt und starb in Dürftigkeit 1799 auf dem böhmischen Gute Kotslotha, seines edlen Gastfreundes, des Barons von Siegfried.

Indessen war gerade die Zeit seiner äußeren Bedrängniß die Epoche seines eigentlichen Ruhmes, die Wiege seiner unvergänglichen Werke geworden. Nach mehreren glücklichen italienischen Operetten überwältigte ihn die vaterländische Sehnsucht, als Dichter und Tonsetzer sich der deutschen komischen Oper zu widmen und seine Schöpferkraft sprudelte binnen wenigen Jahren eine lange Reihe siegreicher komischer Opern hervor, welche bald über ganz Deutschland sich verbreiteten und gegen alle italienische Sitte — sogar in Italien durch Uebersetzungen reichen Beifall fanden. Ein Verzeichniß dieser sämmtlichen Opern hier zu geben, wäre wohl vom Uebel, aber nennen müssen wir die vorzüglichsten davon, welche noch heute bei guter Darstellung das Publikum lebendigst erfreuen und erquicken: Doctor und Apotheker, Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, Democrit, Betrug durch Aberglauben, der neue Gutsherr, die lustigen Weiber. Erwägen wir, daß damals diese Opern mit den Werken eines Cimarosa, Paisiello, Salieri, mit den Schöpfungen eines Gluck und Mozart, mit den lachenden Gebilden eines Hiller und Wolf den schweren Kampf zu bestehen hatten, so sehen wir wohl auch ein, daß nicht Verarmung der komischen Bühne, nicht Heißhunger des Publikums es gewesen, was ihnen so unermeßlichen Beifall zugezogen, sondern daß die Gründe dafür in dem hohen Werthe der Opern selbst liegen müssen. So ist es auch in der That. Die Mehrzahl von Dittersdorfs komischen Opern zeichnet sich, sogar vor der Mehrzahl der modernen und modernsten, wesentlich und höchst vortheilhaft durch folgende Eigenthümlichkeiten aus. Einmal bilden die Bücher in dem Gebiete der edleren Posse meistens trefflich geordnete, in sich selbst treu zusammenhängende, lebenvoll sich entwickelnde und abrundende Dramen, rein und baar dem deutschen Karakter, deutscher Sitte und deutschem Leben entnommen, in ihren lyrisch sentimentalen Theilen immer noch durch Anflüge von Humor gewürzt, nirgends zum

Digitized by Google

eigentlichen Larmoyanten sich verirrend und verwässernd; in ihren komischen Theilen: recht deutsch drollig, körnig, drastisch, derb, geradezu und ohne jene subtilen Bemäntelungen und Nothbehelfe einer überzuckernden Convenienz, welche auch Schmutz und Gift erträglich findet, sobald beide nur in Glaceehandschuhen und im Fracke à la française herantänzeln. Ihre energische deutsche Komik wirkt auch unwiderstehlich, weil sie eine dramatisch natürliche, nicht eine an den Haaren herbeigezogene ist, d. h. weil sie unmittelbar den Karakteren und Situationen entspringt, nicht wegen äußerer Verhältnisse und Tendenzen den Karakteren aufgetüncht, den Situationen eingeschmuggelt erscheint. Diese Dramen bewegen sich in dem Leben des Volkes, unumwunden, ohne schale Affectation und lügenhafte Vornehmthuerei, sie fühlen, denken, handeln und sprechen, wie das Volk fühlt, denkt, handelt und spricht, sie sind ein treuer, ungetrübter, auch von Censur und Diplomatie noch nicht geblendeter und verwischter Spiegel der damaligen deutschen Zeit und Sitte, und deßhalb in dieser Hinsicht auch jetzt noch merkwürdig und jeden Gesunden ansprechend. Ferner bilden die meisten dieser Dramen nichts Halbes und Zwitterhaftes, sondern wirkliche Opernformen und Doctor und Apotheker war die erste komische deutsche Oper mit förmlich ausgearbeiteten Finalen. Endlich bewegen sich diese sämmtlichen Compositionen vollkommen frei und leicht auf dem dramatischen Gebiete, auf dem Boden der Poesie, sie erscheinen als Werke der Phantasie und Inspiration, sie tragen das heitere, unverkennbare Gepräge der Schöpferkraft und Originalität an der Stirne, sie sind nicht im Schweiße des Angesichts, aus Bücher- und Schulstaub angstvoll am Clavier zusammengeknetete und aus den Accordfolgen herausgekrebste Melodien; sie schwimmen und schaukeln sich zwanglos auf den Wogen einer so edlen und natürlichen Harmonie, als wären beide nur Eins, von Einer Seele belebt. Und diese Melodien selbst athmen immer Leben, unversiegbare Heiterkeit, köstliche Laune, oft Einfälle wahren Humors, während sie eben so zart und innig zum Herzen sprechen, wo solche Gefühle angeregt werden sollen. Nirgends bedeckt, übertobt, betäubt die Instrumentation, immer bleibt sie eine reine Unterlage, Gehülfin, erläuternde Schwester der dramatischen Tendenz des Gesanges, ohne deßhalb ihrer natürlichen Eigenthümlichkeit zu entsagen, den Glanz mancher Effecte zu vermeiden. Rechnet man die

Digitized by Google

seit jener Zeit natürlich gewonnenen technischen Vortheile ab, so glauben wir unumwunden sagen zu dürfen, daß, die höchsten Genien ausgenommen, kein deutscher Tonsetzer an dramatischer Verständigkeit und Schönheit des Accompagnements oder der Instrumentation ihn bis heute übertroffen hat. Bei einigermaßen guter Darstellung muß die Mehrzahl seiner Opern auch heute noch gefallen, und sein Doctor und Apotheker erscheint durch formale und karakteristische Schönheit als wahrhaft klassisches, an die höchsten Gebilde der deutschen Tonkunst sich würdig anreihendes Werk, obgleich auch diese Oper mehr in das Gebiet der Posse als des Lustspiels gehört.

Diesem Umstande ist es vielleicht auch wirklich zuzuschreiben, daß die schale Vornehmthuerei mancher Kritiker und die alles Urtheils baare Impotenz mancher Accordkünstler mit lächerlichem Hochmuthe auf einen Dittersdorf und seine komischen Werke herabzusehen heucheln. Aber solche Kritiker sollten vielmehr der Welt begreiflich zu machen suchen, daß der wahre Genius des Komischen in der Poesie um keine einzige Stufe tiefer steht, als der Genius des Ernsten und Tragischen; diese sogenannten Tonsetzer blicken eigentlich mit verzweifelndem Ingrimme zu Dittersdorf, als zu einer ihnen unerreichbaren Größe hinauf und trachten nur, dieses schmerzliche Gefühl eigener Nichtigkeit durch solchen Schein von Verachtung zu bemänteln. Solches seltsame Mißachten des Komischen in Poesie und Musik scheint überhaupt eine Eigenthümlichkeit wo nicht des deutschen Karakters, doch einer den Deutschen eingeimpften Gewohnheit zu sein, welche dem deutschen Theater, vorzüglich der Oper, gerade nicht zum Heile gereicht. Diese Gewohnheit ist geradezu widernatürlich, ja lächerlich, aber auch leider wahrscheinlich noch für geraume Zeit unvertilgbar, indem sie hauptsächlich den sogenannten klassischen Studien unserer gelehrten Schulen entspringt, wo es weit weniger Aufwand von Geist und Redekunst erfordert, den Schüler von der Hoheit eines Aeschylos und Sophocles, als von der Tiefe und Weihe des Aristophanes zu überzeugen.

Während Dittersdorf von Wien aus sich über Deutschland verbreitete, eroberte sich Christian Ludwig Dieter, geboren 1757 zu Ludwigsburg, Schüler von Celestini und hauptsächlich Lehrer von Jomelli, von Stuttgart aus in allen deutschen Städten

Digitized by Google

ein großes Publikum und wußte seine Eroberung ziemlich lange zu behaupten. Seine dramatischen Compositionen bewegen sich ausschließlich auf dem Gebiete der komischen Oper und des Singspiels, und sind in so fern, als sie nur auf deutsche Texte sich gründen, rein deutsche Werke. Unter die Lieblinge der Zeit gehörten vorzüglich seine komischen Opern: „der Irrwisch, der Dorfschulze, die Dorfdeputirten, der Luftballon, des Teufels Lustschloß," deren sich wahrscheinlich noch mancher Lebende aus seiner Jugend mit Vergnügen erinnert. Umsonst würde man hohen Schwung und Tiefe der Phantasie, enormen Reichthum harmonischer Kunst, gänzliche Befreiung von Haarbeutel und Zopf suchen, aber gewiß wird jeder gesunde Sinn auch jetzt noch die Natürlichkeit und Gefälligkeit des Gesanges, die Wahrheit und Karakteristik, die flüssige, lebenvolle Drastik des Komischen ansprechend finden. Es ist wahrhaft zu bedauern, daß alle diese, einst in so hohem Grade populären Werke für immer verloren sein sollen. Wir sollten es in der That versuchen, mit Wiederbelebung deutschen Sinnes und Geistes vorn anzufangen, statt wie gewöhnlich von hinten nach vorn gehen zu wollen.

Die Bestrebungen jener Periode um die komische Oper beschränken sich keineswegs auf die bereits genannten Männer. Im Gegentheile: trotz des von allen Seiten auf deutschem Streben und deutscher Kunst lastenden Druckes, trotz ihrer offenbaren Zurücksetzung von oben, schossen immer neue Tonsetzer aus dem fruchtbaren Boden überall wie Pilze auf, zeigte sich der germanische Schaffungsdrang, die Sehnsucht nach Nationalem lebendiger und lebendiger, rührte sich's in allen Landen und Ländchen nach Abschüttelung des lästigen Ausländerthums und der Fremdherrschaft. Außer einer Menge unter den Wogen der Zeit fast spurlos begrabener Tonsetzer, machten sich ein Joh. Friedr. Agricola, K. Christ. Aghte, Joh. André, Sam. Arnold, Franz Aspelmeier, Jos. Barta, Anton Dimmler, Joh. Christ. Frischmuth, Ferd. And. Holly, Ign. Holzbauer, Joh. Paul Kunzer, Christ. Gottl. Neefe, Jos. Schuster ꝛc. besonders bemerklich und mehrere von ihnen genossen das Glück eines noch in die folgende Periode hinüberreichenden Beifalls. Aber keiner von ihnen erscheint genug hervorragend, um hier besonders erwähnt zu werden oder durch nähere Betrachtung seines Strebens und Wirkens

Digitized by Google

ein helleres Licht über jene Zeit zu verbreiten. Man darf sich in solchen Dingen nicht durch momentanes Geräusch irre führen lassen, denn Mittelmäßigkeiten erregen dessen oft am meisten, wie unsere eigene Zeit am augenfälligsten beweist. Wer gestorben ist, sobald er im Grabe liegt, war eigentlich ein schon halbtodt geborener, wenn auch alle Posaunen der Welt jubelnd ihn anbliesen und alle Journale ihm Hosianna bei jedem Schritte zuriefen: Die Zeit ist die große, unerbittliche Richterin und die Zeit hat hier gerichtet.

Bevor wir auf die beinahe mit der französischen Revolution zusammentreffende große Epoche am Ende des vorigen Jahrhunderts übergehen, dürfte ein flüchtiger Blick auf die damaligen Zustände der komischen Oper in Europa zweckmäßig erscheinen, indem ohne solchen Manches undeutlich bleiben könnte.

In Italien behaupteten die beiden großen Tonsetzer Cimarosa und Paisiello die entschiedene Oberherrschaft auf dem Gebiete der komischen Oper, indem sie thatsächlich und ohne auf Glucks Lehren besondere Rücksicht zu nehmen, den obersten Grundsatz repräsentirten: „Schönheit des Gesangs und schöner Vortrag desselben ist vor Allem Hauptbedingung der Oper: Schönheit des Gesangs kann sich aber lediglich durch Schönheit der Melodie kundgeben und soll diese der Sänger zu voller Geltung bringen können, so müssen Harmonie und Instrumentation als bescheidene Diener im Zustande des Dienens, Helfens und Belebens beharren und nicht zu eigenthümlicher Herrschaft und Bedeutung sich erheben wollen." Und dieses Princip konnte als das der Majorität von Europa betrachtet werden, indem überall die italienische Oper eine mehr oder minder absolute Herrschaft damals noch übte. Dagegen stand in Frankreich das nationale Gefühl und die nationale Gewohnheit noch aufrecht und stützte sich nun hauptsächlich auf Glucks glänzendes Genie und auf den Nationalismus seiner Lehre: „Fabel und Musik in der Oper bilden nur ein innigstes Ganzes, daher muß die Schönheit des Gesanges nothwendig der Wahrheit des Ausdrucks, des Karakters und der Situation untergeordnet bleiben und der Harmonie vollkommen gleiche Geltung wie der Melodie zu Theil werden." Indessen tauchte kein dem Gluck'schen gleiches Genie dort auf und der ganze Bau der komischen Oper mit ihren endlosen Dialogen widerstrebte geradezu allen Gluck'schen Consequenzen, während französischer Esprit und

Digitized by Google

Witz vor Allem auch in den Gesängen einer komischen Oper hervorleuchten mußten, wenn sie auf Glück Anspruch machen wollte, und, um beide geltend zu machen, bei dem eigenen Bau der Gesangsformen mehr ein tüchtiger Schauspieler als ein eigentlicher Kunstsänger erfordert wurde.

In Deutschland war man, wie aus allem Bisherigen hervorgeht, zu einem eigentlichen Begriffe von der komischen Oper, zu einem durchgreifenden Systeme über Geist und Form derselben noch gar nicht gekommen, die deutsche Oper hatte noch keinen festen Stützpunkt, keine eigentliche Selbständigkeit erlangt, Alles schwankte beinahe zufällig umher zwischen dem Gedanken an das nationale Element des Liederspiels, der noch seltener wie jetzt über den Rhein herüberkommenden französischen Weisen und dem vorherrschenden glänzenden Systeme Italiens. Man sah wohl ein, daß man mit den ursprünglichen Gestaltungen des Liederspiels weder eine wirkliche komische Oper noch deren Effecte hervorbringen, daß aber das eigenthümlich französische Wesen dem deutschen Karakter und Streben unmöglich genügen könne und daß die italienische komische Oper, trotz aller ihrer unbestreitbaren Vorzüge, zu ärgerlichem Sinnlichkeitstaumel und flacher Concerttändelei führen müsse, sobald nicht ein hervorragendes Talent oder ein Genie die Musik dichtete. Auf der andern Seite machte sich im Gefolge des großen Bach die sogenannte Wissenschaftlichkeit ungemein breit und die möglichst gelehrte Arbeit des Satzes galt für die höchste Aufgabe, das contrapunktische Spintisiren für den höchsten Zweck aller Musik. Dabei mußte denn freilich der Geschmack zu kurz kommen und das Publikum mit sehr magerer Kost sich begnügen [19]). Indessen hatte doch die gesunde Natur, die Gemüthlichkeit des Deutschen und seine stets mit etwas Sentimentalität verschwisterte Heiterkeit durch ein Jahrhundert der italienischen Operngenüsse und durch die Trefflichkeit seiner eigenen herrschenden Tonsetzer seit Keyser sich unwillkürlich daran gewöhnt, auch in der komischen Oper nicht mit leeren harmonischen Studien und Schulaufgaben, noch mit der rhetorischen Kunst einer Verstandesdeclamation sich zu begnügen, sondern wirkliche Poesie, d. h. Musik, Melodie, Gesang zu suchen und zu fordern. Eine Oper, worin nicht schöner, natürlich fließender Gesang vorherrscht, konnte fortan in Deutschland auf ein dauerndes Glück nicht mehr rechnen. Dieses Gefühl gelangte eigentlich

Digitized by Google

erſt bei dem Erſcheinen von Dittersdorf's Opern, beſonders von Doctor und Apotheker, zum vollen Bewußtſein und hieraus erklärt ſich der nationale Jubel, womit dieſer treffliche Meiſter in allen deutſchen Gauen begrüßt wurde, und wie es möglich geweſen, daß er im Geſchmacke des Volkes einige Jahre ſogar über den höheren Genius Mozart's vorgeherrſcht hat. In ſeinen Werken verwirklichte ſich der Gedanke, das Gefühl und Sehnen des Volkes plötzlich und lebendigſt, ohne daß Er dem Anſchauungsvermögen der Menge eigentlich eine höhere Aufgabe geſtellt, den Geiſt einer neuen Zeit heraufbeſchworen hätte.

Die Conſtellation, unter welcher Mozart auftrat, war alſo überſichtlich folgende: Italien war ſeinen Anſichten und Grundſätzen bis dahin treu geblieben, ohne von Gluck ſich beirren zu laſſen, noch von Bach viel Notiz zu nehmen. Seine große und komiſche Oper ſah ſich in jener Zeit glänzend repräſentirt, vorzüglich durch Jomelli, Sarti, Salieri, Cimarosa, Paiſiello, Martini ꝛc. Italien galt auch in Deutſchland noch für das Land der beſten praktiſchen und theoretiſchen Studien, und die Mehrzahl der bedeutenden deutſchen Tonſetzer ſuchten dort ihre endliche Ausbildung.

Frankreich ſah ſich in drei große Heerlager getheilt: in einem ſtanden die Kämpfer für die alte Nationalweiſe, wie ſolche ſeit Lully ſich herangebildet hatte; im andern ſtanden die Kämpfer für die weichere, mildere, blumenreichere, geſangsſchönere Weiſe der Italiener; im dritten endlich die muſikaliſchen Rationaliſten, Verſtandesdichter, Skeptiker oder wie man die Gluckiſten nennen will. An der Spitze dieſer oft gar lärmenden und erbitterten Parteien prangten glänzende Namen, wie Gluck, Cherubini, Piccini, Gretry, Dalayrac. Der Sieg der vielfach mißdeuteten und verflachten Anſicht Gluck's war indeſſen nur ein momentaner, ſeine Eroberung nur eine ſcheinbare.

Das eigentliche franzöſiſche Weſen der Muſik hatte in Deutſchland niemals recht Fuß faſſen wollen, obgleich man ſich rückſichtlich der Form der komiſchen Opernbücher unverkennbar mehr auf die franzöſiſche als auf die italieniſche Seite geneigt hatte, indem die Lieder- oder Singſpielform bis dahin die vorherrſchende geblieben war, bis Dittersdorf mit eigentlichen komiſchen Opern aufrat. Aber um ſo größerer Zwieſpalt herrſchte rückſichtlich der

Digitized by Google

muſikaliſchen Aufgabe. Die Mehrzahl der deutſchen Operntonſetzer von Bedeutung hatte ſich, wie geſagt, daran gewöhnt und gewiſſermaßen gewöhnen müſſen, wo nicht in Italien unmittelbar ſich auszubilden, doch wenigſtens durch Arbeiten für die italieniſchen Opern der deutſchen Höfe ſich einen Namen zu machen und in ihrer Heimath Eingang zu verſchaffen. Aber gegen alle Fahrläſſigkeiten und Uebertreibungen in den italieniſchen Operncompoſitionen hatte ſich, bewußt oder unbewußt, ſchweigend oder laut, die Innigkeit und Tiefe des deutſchen Gemüthes längſt aufgelehnt und dieſem Widerſtreben der beſſeren Natur waren zwei mächtige Geiſter durch Lehre und Beiſpiel weſentlich zu Hülfe gekommen: Bach und Gluck, obgleich beide auf ſehr verſchiedene Weiſe.

Obgleich ſchon vor Bach die erſte Periode der muſikaliſchen Bildung in Deutſchland, die Zeit des freien Schaffens aus dem Herzen und aus der Phantaſie, ohne alle Beengung durch den berechnenden und zweifelnden Verſtand bei den Tonſetzern, ſo ziemlich verklungen war, und auch das Publikum nicht mehr die volle Unbefangenheit zu muſikaliſchen Genüſſen mitbrachte, indem wälſche und niederländiſche Wiſſenſchaftlichkeit durch die Contrapunktiſten bereits allerwärts ſich eingedrängt hatte; ſo kann man eigentlich doch erſt mit Bach die zweite Periode beginnen laſſen, denn mit ihm beginnt in der That die Zeit einer eigentlichen, geordneten, ſyſtematiſchen und ziemlich umfaſſenden Lehre. Und dieſe Lehre gilt noch, obgleich viele Nachfolger daran herumgekünſtelt, Manches verdunkelt, aber auch ſehr Vieles aufgehellt und verbeſſert haben; obgleich manche ihrer Grundſätze keineswegs auf eine äſthetiſche, nicht einmal auf wirklich akuſtiſche Baſis ſich ſtützen, ſondern lediglich auf Autoritäten ſich gründen, und alſo mit dem eiſernen Glauben an Autoritäten auch mehr und mehr verſchwinden müſſen, durch Mozart, Haydn, Beethoven und überhaupt durch jeden ſelbſtdenkenden und ſelbſtſchaffenden Genius auch längſt thatſächlich widerlegt ſind.

Der edle Eiſenacher, Johann Sebaſtian Bach, von der Natur zu einem großen Tondichter beſtimmt, durch Erziehung und Geiſt mit allen Mitteln dazu reichlichſt ausgeſtattet, eingeweiht in alle Tiefen und Myſterien der muſikaliſchen Wiſſenſchaft, unübertroffener Meiſter in den höchſtwichtigen Lehren vom Contrapunkt, von der Fuge ꝛc., darin ein, von keinem Tonſetzer zu vernach-

Digitized by Google

läſſigendes Vorbild, — führte durch das Mißverſtehen und Uebertreiben ſeiner Lehren und durch die oberflächliche Beſchauung ſeiner erhabenen Werke auf den unglückſeligen Abweg, den Grundbegriff von Compoſition geradezu auf den Kopf zu ſtellen, indem man zum Zweck erhob, was bei allen poetiſchen Erzeugniſſen nur ein Mittel ſein kann. Er verdrängte die Inſpiration und die Phantaſie von ihrem natürlichen Throne im Reiche alles poetiſchen Schaffens und gab einem ihrer unentbehrlichen Miniſter — dem Wiſſen oder der Wiſſenſchaft — das Scepter. Gluck dagegen ſetzte wenige Jahre ſpäter, mit gleicher Verkennung der Legitimität von Inſpiration und Phantaſie, den Verſtand auf den Thron. Verſtand hat nicht Jeder, und Mancher, der ihn hat, kann doch deſſen nicht genug Herr und Meiſter werden, aber Wiſſen kann ſich Jeder in höherem oder niedererem Grade ſammeln und erwerben, und wer am wenigſten gründlich weiß, iſt gerade am meiſten geneigt, ſein Wiſſen gewaltig hoch anzuſchlagen und Wiſſenſchaft über Alles zu ſetzen. So erklärt es ſich ſehr einfach und natürlich, warum Gluck nirgends eine eigentliche Schule zu Stande brachte, und warum Bach ſo mächtig auf die deutſche Muſik einwirkte und ſo zahlloſe Schüler auf ſeine Spur nachzog und noch lange nachziehen wird. Um ſo natürlicher mußte dies ſo kommen, da ſich der große Bach einmal in der erhabenen Sphäre von Compoſitionen hauptſächlich bewegte, an welche die Welt den gewöhnlichen Maßſtab des Gefallens oder Nichtgefallens nicht zu legen pflegt, und wo die Gemüthsanregung dem Herzen nur auf myſtiſchen Wegen zuſtrömt. Aber in noch höherem Grade, weil Bach in der That ein ſo eminentes Talent, ja Genie war, daß auch ſeine mühſeligſt gearbeiteten Compoſitionen und ſeine verwickeltſten Kunſtberechnungen das poetiſche Gepräge ſelten ganz abſtreifen, die angeborene Schöpferkraft niemals völlig verleugnen konnten.

Hieraus erkennen wir wohl, daß damals auch Deutſchland in mehrere muſikaliſche Parteiungen geſpalten war, ohne noch zu einer eigentlichen Grundanſicht von der Kunſt gelangt zu ſein. Wir finden eifrige Anhänger und Nachahmer des Italienerthums in der Oper; eben ſo eifrige Gegner und Kämpfer für Gluck's Verſtandestheorie und dramatiſche Anſicht; eine dritte, weit zahlreichere Partei der Bachiſten, d. h. der Leute, welche der Poeſie in der Tondichtung nur einen Nebenwerth beilegten, und die

Digitized by Google

Sätze der wissenschaftlichen Theorie, Alles was man lernen und sich aneignen kann, für die Hauptsache erklärten, also Form und Wesen, Schale und Kern mit einander verwechselten, gar nicht von Tondichtung sprachen, nicht mehr daran dachten, sondern darin lediglich eine Arbeit voll Grübelns erblickten und die Regel solcher Arbeit hauptsächlich auf Autoritäten stützten. Daneben einige hervorragende Talente, wie Hiller, Wolf ꝛc., welche, so ziemlich unbekümmert um alles Uebrige, schrieben und dichteten wie es ihnen gerade zu Muthe war und aus dem deutschen Herzen strömte, und daher auch zum Herzen ihres Volkes sangen, zu dessen Lieblingen sich schnell erhoben.

Inmitten dieser unermeßlichen und nachhaltigen Einflüsse von Sebastian Bach und der frischeren, aber auch im Momente um so lebendiger gährenden von Gluck; mitten im Kampfe aller daraus hervorgegangenen Wirren, Zerwürfnisse und Conflicte, zwischen Deutschen unter sich, Deutscher mit Franzosen und Italienern, deren goldenes Zeitalter auf der deutsche Bühne noch durch einige hervorragende Geister mühsam erhalten wurde, aber durch Hiller und dessen Genossen sich bereits bedeutend im deutschen Sinne und Herzen gefährdet sah — erschien plötzlich wie ein Meteor 1768 ein Knabe aus Salzburg, Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus (Gottlieb) Mozart — mit einer komischen Oper, la finta Semplice, für das k. k. italienische Theater zu Wien. Ein Knabe, der zwar schon als Kind durch Virtuosität auf dem Claviere und Genialität in vielen Compositionen Europa in Erstaunen gesetzt hatte, aber doch immer nur ein Knabe. Die Deutschen empörte solche Anmaßung Angesichts eines Gluck, Jos. Haydn, Hasse, Naumann; die Italiener lachten über den zuversichtlichen Jungen, manche knirschten jedoch heimlich über den kaiserlichen Schutz, sobald Sänger und Sängerinnen günstig über Manches in diesem Jugendwerke zu urtheilen begannen, die Kabale rührte sich von allen Seiten, und die Oper wurde nicht gegeben. Der junge, feurige Tonsetzer ärgerte sich gewaltig darüber und konnte diese Kränkung geraume Zeit nicht verschmerzen, aber die Welt und die Kunst hat dadurch nicht viel verloren. Jene Oper hat ein Buch im Tone und Geist von Paisiello's schöner Müllerin, aber bei weitem nicht so gut, während die Musik, ganz in der Weise der damaligen italienischen Opera buffa sich bewe-

Digitized by Google

gend, mit den Compoſitionen der beſſern Meiſter keinen Vergleich aushält, in mancher Hinſicht noch ſehr die Schulſtudien verräth. Bewunderungswerth erſcheinen indeſſen darin die reiche Kenntniß der Inſtrumente, die vielfachen Anklänge von Beweglichkeit der Bäſſe, dramatiſche Haltung und Conſequenz, eine lebenvolle Karakteriſtik. Der Löwe zeigte ſchon ſeine Krallen: merkwürdig beſonders erſcheint dieſe Partitur, weil ſie den Beweis liefert, wie lange Zeit in der Seele eines Dichters Gedanken ſchlummern und kreiſen, bevor ſie völlig gerundet und geharniſcht in das Leben hervortreten; weil ſie erklärt, wie es ſolchen Geiſtern möglich wird, binnen ein Paar Wochen eine große Oper niederzuſchreiben, ſchneller oft, als gewandte Copiſten ſolche abzuſchreiben im Stande ſind. Dieſer erſte Opernverſuch enthält eine Menge von Anklängen, welche wir 20 Jahre ſpäter in den unvergänglichen Werken Mozart's in aller Pracht und Herrlichkeit vollendeter Meiſterſchaft zum Vorſcheine kommen ſehen: Embryonen gleichſam einiger der köſtlichſten Gebilde in Don Juan und Figaro, die erſten aus der Morgendämmerung hervorbrechenden Strahlen der Sonne, an welcher ſich bald die ganze Muſikwelt erleuchten und erwärmen ſollte. Dieſe Oper ſchläft noch heute ſeit ihrer Geburt, keine Bühne von Europa hat ſie einer Darſtellung gewürdigt; keine deutſche Theaterdirection jemals den leiſeſten Verſuch gewagt, dieſes Erſtlingswerk des größten aller Operntonſetzer dem Publikum von der Bühne herab bekannt zu machen. Goldene Saaten werden freilich nicht für die Theaterkaſſe hervorgehen, aber in anderer reicher Weiſe würde ſich die kleine Mühe der Ehrfurcht und Pietät für eine deutſche Größe erſten Ranges lohnen, und Mozart's Geburtstagsfeier könnte nicht ſchöner begangen werden, als mit einem erläuternden Prologe und mit einer Darſtellung dieſes erſten Jugendwerkes [20]).

Die nachfolgenden Opern Mithridate (für Mailand 1770) und Lucio Silla (für Mailand 1772), ſowie die beiden ſogenannten Serenade, d. h. nach damaliger Weiſe: kleine dramaähnliche Gedichte mit beſonderer Beziehung auf irgend eine hohe Feierlichkeit, — il Sogno di Scipione 1772 und Ascanio in Alba 1773, — gehören als Compoſitionen ernſter Gattung nicht in den Bereich unſerer jetzigen Aufgabe. Sie äußerten ſich als ſchöne und weſentliche Fortſchritte, ſie verſchafften dem Namen Mozart eine höhere Geltung, aber ſie bewegten ſich noch ſehr in hergebrachten Formen,

Digitized by Google

die Schwingen der Alles überwältigenden Eigenthümlichkeit entfalteten sich noch nicht, Alles ist noch italienisch in alter Weise, obgleich die Mailänder ein reicheres Leben in der Instrumentation erkannten und das Orchester bereits über manche unerhörte Anmuthung des Tonsetzers die Stirn runzelte.

Das Jahr 1774 bringt uns wieder eine komische Oper für Wien: la bella finta Giardiniera, welche in der Uebersetzung als schönes Gärtnermädchen später auf mehreren deutschen Theatern gegeben wurde, ohne gerade Aufsehen zu machen. Noch immer Form und Wesen der Italiener, mit eigenthümlicher Innigkeit, Wärme, Zärtlichkeit der Melodien, kosendem Scherz, frappanten Einzelnheiten im Accompagnement, mitunter etwas herbe contrapunktische Kunst, zuweilen geniale Griffe aus den Tiefen der Harmonie. Das Buch ebenfalls in Ton und Geist der schönen Müllerin, verunstaltet durch manche Nachgiebigkeit gegen die Convenienze teatrali. Das Ganze würde kein eigentlicher Gewinn für unser Repertoir werden, aber als historische Merkwürdigkeit verdient es Beachtung.

Im Jahre 1775 tritt il re pastore, wieder eine jener Pomp-Serenade, in das Leben. Der junge Mozart sah bald nachher einige der merkwürdigen Monodramen und Duodramen von G. Benda, sprach und schrieb mit Begeisterung über diese köstlichen Compositionen und fühlte so unüberwindlichen Drang, sich ebenfalls in dieser Gattung zu versuchen, daß er 1778 den Antrag zur Composition des Duodrama Semiramide mit Enthusiasmus annahm und mit wahrem Feuereifer ausführte. Man schämt sich beinahe, ein Deutscher zu sein, indem man erwägt, daß die deutschen Theater seit 1780 theilnahmlos und gedankenverwirrt genug bleiben konnten, fort und fort mit den unbedeutendsten Lappalien des Vaterlandes und anderer Völker sich zu beschäftigen, und keines von allen Sinn und Patriotismus genug zeigte, das begeisterungsvolle Jugendwerk des größten musikalisch dramatischen Genius Deutschlands auf die Scene zu bringen. Um so mehr muß man sich über solche Karakterlosigkeit wundern, da eine solche Darstellung nur 2 Mitglieder würdig beschäftigt, das Repertoir auf keine Weise hemmt, höchst unbedeutende Kosten verursacht, also auch selbst die Erfolglosigkeit ohne Bedeutung für die Anstalt sein würde. Was auch die kleinste deutsche Bühne versuchen könnte

Digitized by Google

und sollte, hat keine der größten, an Mitteln aller Art oft überreichen Bühnen zu versuchen jemals der Mühe werth gefunden. So himmelschreiend für deutsche Größe ist die allgemeine deutsche gemüthliche Gleichgültigkeit, daß man am Ende wohl nicht einmal mehr wissen wird, ob diese Mozart'sche Partitur noch vorhanden, und wo sie zu suchen ist[21]).

Das Jahr 1780 erscheint als die eigentliche Reformationszeit für die Oper, und von da an ist überhaupt von moderner dramatischer Musik die Rede. Offenbar hatte der junge Mozart bis zu diesem Zeitpunkte nicht vollkommen mit sich selbst einig werden können, offenbar waren seine früheren dramatischen Werke nur Studien, Versuche in verschiedenen Weisen und nach verschiedenen Richtungen. Denn bald finden wir ihn, trotz aller hervorragenden Eigenthümlichkeit rein auf dem melodischen, beinahe zum Concerte führenden Wege der Italiener; bald verläßt er diesen plötzlich und windet sich, oft ziemlich herb und hart, zwischen der Scylla Bach'scher Contrapunktistik und der Charybdis des Gluck'schen Nationalismus durch, beider Verschmelzung erstrebend, um schon in der nächsten Nummer wieder in dem italienischen Melodienbade jugendlich unbefangen herumzuplätschern, erotisch, bacchantisch oder elegisch zu schwärmen, zauberische Cantilenen nach allen Seiten auszusprudeln. Er machte Alles beinahe so wie alle andern von Gott reich Begabten es machten, Einzelnes minder gut, Vieles hervorragend besser und gefiel daher so ziemlich Allen. Aber mit dem letzten Glockenschlage von 1779 scheint Mozart in der That den Jüngling völlig abgestreift zu haben: plötzlich sprang er 1780 mit seinem Idomeneo als ein in sich selbst einiger, vollkommen selbständiger, die Kunst und die Welt fest und sicher durchschauender Mann, als Beherrscher aller ihrer Geheimnisse und Wunder, gebietend und herrlich auf. Er machte nun Alles anders als es alle Andern machen konnten, fand daher überall Anstoß und bedurfte eine geraume Zeit, bevor die erstaunte und betroffene Welt dem Zauber, welchen seine Werke unwiderstehlich übten, vollkommen trauen und mit Bewußtsein sich hingeben konnte.

Im Allgemeinen frei von dem Modegeschmacke der Zeit und lediglich dem Ideale seines Herzens und Geistes folgend, trat seine musikalische Poesie nun auf. So darf man sich denn auch nicht wundern, daß seine Zeitgenossen zwar allgemein auf ihn

Digitized by Google

aufmerksam wurden, aber einiger Zeit bedurften, um sich zu ihm emporrichten und ihn verstehen zu können. Italienisch war seine Musik, indem er der Melodie ihr vollstes Recht auf die genialste Weise zuerkannte, aber nicht italienisch, weil er die Melodie auf ihre Natur — auf reine Seelensprache zurückführte, aller Modeauswüchse und Modethorheiten sie entkleidete. Contrapunktisch gründlich wie bei Bach erschienen seine Partituren, indem er die unumstößlichen Regeln der Akustik ernst und streng befolgte, den ästhetischen Regeln überall vollste Geltung angedeihen ließ und alle Tiefen der Harmonik und Instrumentation mit technischer Vollendung vereinigte; aber nicht Bachisch war seine Musik, weil er der Phantasie und Melodie ihre Oberhoheitsrechte treu bewahrte, die Schönheit als ersten Minister an deren Thron stellte, und aus seinem Reiche der Poesie den ganzen Plunder unwesentlichen Herkommens und der beengenden, lähmenden Autoritätsregeln verbannte. Gluckistisch zeigen sich seine Tondichtungen, indem er überall den Verstand zu Hülfe zieht, auf eine innigste Einheit von Gesang, Harmonie und Instrumentation hinarbeitet, jedem Werke im Ganzen einen klar und bestimmt ausgesprochenen Karakter zuweist, und jeden einzelnen Theil seiner Werke nur innerhalb der Grenzen des Werkkarakters sich bewegen läßt. Nicht Gluckistisch erscheint er, weil er die Schönheit und Wärme seiner Phantasiegebilde nicht dem berechnenden Verstande unterordnet, weil er die Herrlichkeit und unwiderstehliche Glut seiner melodischen Inspiration niemals den einzelnen Wortgedanken und der Silbendeclamation opfert, sondern den Geist und die Bedeutung der Strophe, des Gedichtes im Ganzen auffaßt, und voll und wahr und schön ihn melodisch und harmonisch ausspricht. Auch Er giebt sich oft, wie sein großer Freund Jos. Haydn, der Malerei in der Musik hin, aber nicht rein materielle Nachahmung und Schilderung der Töne irgend einer Erscheinung ist sein Streben, sondern mehr eine gemüthliche und geistige Anregung der Empfindungen, welche bei dieser oder jener Erscheinung in der menschlichen Brust zu erwachen pflegen [22]). Auch die französischen Studien blieben nicht wirkungslos auf seinen Geist und seine Musik sprudelt oft von Esprit, man möchte sagen von Bonmots, Calembourgs und drastischen Sarkasmen. Aber sein Witz erscheint nie als eigentlicher Zweck und gesuchte Pointe, sondern immer wie

Digitized by Google

ein glücklicher Einfall, bisweilen in den weichsten und süßesten Cantilenen wie parodisch spielend, oft zur Ironie und Shakespearschem Humor sich aufschwingend; dann wieder kindlich tändelnd, zärtlich lispelnd und kosend, oder Glut der stürmischen Leidenschaft in feurigen Rhythmen ausströmend, glänzende, prachtvolle, phantastische, berauschende Gedanken wie in einem Feuerwerke nach allen Seiten ausspühend. Ueberall beurkundet sich die schöne, glückliche und beglückende Gottesgabe — Genie, der angeborene, edelste Geschmack, jeder Zoll an Mozart ist ein großer Dichter und ein Denker zugleich, der an der Brust der Grazien ruht.

Was ist es denn, was Mozart's dramatische Werke noch jetzt unübertroffen, ja in mancher Hinsicht unerreicht erscheinen läßt, die grämlichste und spitzfindigste Kritik überwältigt, und Ohr und Herz immer wieder von Neuem bezaubert, den Gebildeten wie der Menge stets neue und köstliche Genüsse bereitet? — Die reine Geistesursprünglichkeit seiner Gedanken und deren Ausführung; die innigste und natürlichste Verschmelzung von Melodie, Harmonie und Instrumentation zum vollkommenen poetischen Ganzen, zur poetischen Einheit, wobei die Wissenschaftlichkeit selbst zur Poesie sich steigert, nicht mehr Machwerk und Schulkram ist, sondern Leben gewonnen hat, Leben athmet, Leben einflößt; die Instrumente in neuen Zauberspähren sich bewegen, die Harmonie einen vordem unerhörten Reichthum entfaltet, eine kaum als möglich geahnete Magie übt; die Bässe, ihrer früheren Monotonie enthoben, figurirt und mannichfaltig gestaltet einherschreiten; die contrapunktische Behandlung nicht mehr lediglich Paradeprunk und Wissenskram ist, nicht als Zweck sich armselig breit macht, sondern als treffliches Mittel zum poetischen Ganzen mit eingreift, die Phantasie beschwingt zu den kühnsten Flügen in alle Höhen und Tiefen der musikalischen Zauberwelt. Die Verzierung der Mozart'schen Melodien, die Wiederholungen seiner Sätze sind nicht mehr todte Nachahmung einer hergebrachten Weise, und eitle Nachgiebigkeit gegen die Mode, sie vergegenwärtigen lebendigst was Hegel so treffend sagt: „In einem musikalischen Thema ist „die Bedeutung, die es ausdrücken soll, bereits erschöpft; wird es „nun wiederholt, oder auch zu weiteren Gegensätzen und Vermittelungen fortgeführt, so erweisen sich diese Wiederholungen, Ausweichungen, Durchbildungen durch andere Tonarten ꝛc. für das

„Verständniß leicht als überflüssig, und gehören mehr nur der rein „musikalischen Ausarbeitung und dem sich Einleben in das man„nichfaltige Element harmonischer Unterschiede an, die weder durch „den Inhalt selbst gefordert sind, noch von ihm getragen bleiben, „..... Doch läßt sich freilich nicht leugnen, daß auch in „einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein „Thema sich weiter leitet, ein anderes hinzukommt, und beide nun „in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, ver„ändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt „scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen „bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Conflicten, Uebergängen, „Verwickelungen und Lösungen expliciren kann."

Und zu dem Allem die seelenvollste Karakteristik, die Individualisirung seiner Gesänge für jede einzelne dramatische Figur und Situation, die Klarheit und Anschaulichkeit, krystallische Durchsichtigkeit auch bei dem Gebrauche der kunstvollsten Mittel, das sieghaft Ueberzeugende und Hinreißende und bis zum Schluß Fesselnde; das bewunderungswürdige Ebenmaß zwischen Gedanken, Gefühlen und ihrem musikalischen Ausdruck. Mozart's Compositionen sind kein wildes Dickicht, wo man vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht; sie sind kein finsteres Labyrinth, worin man verhungert und verdurstet, wenn nicht eine Ariadne ihren Faden bringt; sie sind kein verhüllter Tempel, dessen Schleier nur die Isispriester lüften können; sie sind auch kein Chaos, in dessen unbehaglichen und finstersten Tiefen das Ohr des geduldigsten Forschers endlich Spuren von Melodie, Anklänge von Gedanken mühsam herausfindet. Mozart's Musik trägt den Stempel der vollendetsten formalen Schönheit an der Stirn, indem sie zu jedem Menschenohre und Menschenherzen sogleich warm und verständlich spricht, jede Seele in ihre Richtung und zu ihrem Fluge leicht und anmuthig mit erhebt, ihre Eindrücke tief im innersten Gemüthe zurückläßt, und die unschätzbare Wohlthat gewährt, daß man bei jedem neuen Hören unfehlbar auch von neuen Reizen gefesselt wird, neue Schönheiten und Wunder entdeckt.

Man erinnert sich hierbei unwillkürlich einer naiven Stelle aus Mozart's Familiencorrespondenz, wo sein durch und durch praktischer Vater ihm schreibt: „Um mit einer Oper der Welt zu gefallen, muß man so verständlich schreiben, daß es ein Fiacker

Digitized by Google

nachſingen kann, oder ſo unverſtändlich, daß es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, und gerade deßhalb gefalle." Die erſte dieſer Aufgaben iſt freilich die Sache nur weniger Auserkorener, aber in der Löſung der zweiten, d. h. in der Kunſt ſo unverſtändlich zu ſchreiben, daß es kein vernünftiger Menſch verſtehen kann, haben manche deutſche Tonſetzer der Folgezeit manche Ungeheuer von Meiſterſtücken geliefert, wie keine andere Nation ſolche aufzuweiſen hat.

Mit der Oper Idomeneo begann die Reformation der dramatiſchen Muſik in Deutſchland, eine neue Epoche, eine glänzende Zeit, deren Strahlen noch jetzt die Welt erleuchten und durch die dickſten Finſterniſſe der Verkehrtheit und des Kunſtjammers ſtets wieder einen Pfad zum Rechten und Wahren erhellen. Das Grundprincip in dieſer und allen folgenden Opern Mozart's: poetiſche Einheit in Geſang, Harmonie und Inſtrumentation, verbunden mit Klarheit, Natürlichkeit und Schönheit — wurde zum Grundprincip aller dramatiſchen Muſik erhoben, und wird dies bei Jedem bleiben, den nicht die Natur vernachläſſigt, der Himmel geradezu mit Stumpfſinn heimgeſucht hat. Dieſes Grundprincip wird und muß bleiben, obgleich ohne Zweifel die Formen, worin es ſich äußern kann, mit der Zeit wechſeln und in manchem Betrachte ſich vervollkommnen können. Muſik gilt fortan als gleichbedeutend mit Poeſie, hinſichtlich ihrer Erforderniſſe, wie ihrer Wirkungen. Daher können im Gebiete der dramatiſchen Muſik von da an lediglich wiſſenſchaftlich harmoniſtiſche und contrapunktiſche Studien wohl für achtbare Arbeiten des Fleißes und der Kenntniſſe gelten, aber keinen Anſpruch mehr darauf machen, als Schöpfungen der Poeſie, als wahre Muſik zu erfreuen, zu erwärmen, zu begeiſtern. Und daß dem wirklich ſo iſt, hat die Zeit von mehr als einem halben Jahrhundert zur Genüge bewieſen.

Mozart's ſpätere Opern, ſeine eigentlichen Meiſter- und Ruhmeswerke hier näher analyſiren oder kritiſch betrachten zu wollen, erſcheint weder angemeſſen noch nützlich für eine ſolche hiſtoriſche Skizze der Thatſächlichkeiten. Aber die Reihefolge der Mozart'ſchen Opern müſſen wir hier noch überblicken, und die Hauptreſultate werden ſich einfach, beinahe von ſelbſt daraus ergeben.

Bis dahin hatte Mozart, wie wir geſehen, nur für die italieniſche Oper gedichtet. Kaiſer Joſeph II. kam auf den glück-

Digitized by Google

lichen Gedanken, dieſen jungen, ruhmesſtrahlenden Heros der muſikaliſchen Poeſie zu einem Grundpfeiler bei dem Aufbau einer deutſchen Oper zu wählen, dieſe hehre deutſche Kraft für rein Deutſches zu benutzen. So entſtand 1782 Mozart's erſte deutſche dramatiſche Compoſition, das Singſpiel Belmont und Conſtanze oder die Entführung aus dem Serail, für die Wiener Bühne, und das Buch dazu hatte der wackre Bretzner mit viel Geiſt, Geſchick und Einſicht geſchrieben, was auch dagegen eine öde Feinſchmeckerei vorbringen möge. Noch heute nach 55 Jahren iſt dieſe Entführung das beſte und wirkſamſte deutſche Singſpiel, obgleich leider nur ſelten eine deutſche Bühne ſich in dem Zuſtande befindet — mit Sängern und Sängerinnen dafür auftreten zu können. Aber gerade darin bewährt ſich die unwiderſtehliche und unvergängliche Schönheit dieſer Tondichtung, daß ſogar alle Jämmerlichkeit vieler modernen Verunſtaltungen durch Geſangespfuſcher ihren Zauber nicht vernichten kann[23]).

Es gehört unter die Merkwürdigkeiten von Mozart's Leben und der damaligen theatraliſchen Conſtellation, daß ein Mann, der nur einiger Wochen bedurfte, um klaſſiſche Meiſterwerke aus dem Nichts hervorzurufen, nach einem ſo glänzenden Erfolge beinahe fünf volle Jahre ohne eine neue dramatiſche Tondichtung verſtreichen laſſen mußte. Denn ſeine Operette „der Schauſpieldirector", 1786 für das Schönbrunner Hoftheater componirt, und ſein dramatiſches Oratorium oder die Cantate Davidde penitente, 1785, ſind doch wahrlich nicht von ſolcher Bedeutung, daß man ſie eigentlich hieher zählen könnte. Einen noch klareren Blick in die damalige erbarmungswürdige Welt der deutſchen Opern gewährt aber der Umſtand, daß ſie in der meiſterlichen Compoſition der Entführung aus dem Serail und in deren ungeheurem Erfolge keinen Anlaß fand, den deutſchen Genius, der ſie geſchaffen hatte, fortan nur an deutſches Wirken zu feſſeln. Es bedurfte 9 ganzer Jahre und der dringendſten Verlegenheiten des Theaterunternehmers Schikaneder, bis die deutſche Anſtalt es der Mühe werth fand, den größten deutſchen Tondichter zur Compoſition ſeiner einzigen eigentlich deutſchen Oper — der Zauberflöte, zu vermögen. Und nach einer ſo ſchmachvollen Vernachläſſigung alles nationalen Geiſtes und beſonderen Intereſſes, entblödet ſich die deutſche Bühne nicht — noch ſtolz und übermüthig auftreten zu wollen!

Digitized by Google

Obgleich die italienischen Orchester seine Instrumentation für fast unüberwindlich erklärten, theils sogar wirklich nicht überwinden konnten; obgleich die italienischen Sänger und Sängerinnen ihrer gewohnten Concertweise und ihrem endlosen Fermatenwesen entsagen mußten, um seinen strengeren dramatischen Forderungen einigermaßen zu genügen; obgleich manche der bedeutenderen italienischen Tonsetzer voll Ingrimm gegen den siegreichen Fremdling offen und heimlich sich auflehnten; obgleich endlich deutsche Notengelehrte, Tonsetzer und Kritiker gut deutsch und liebenswürdig genug waren, die neue Sonne am deutschen Himmel auf jede denkbare Weise zu verkleineren, anzuschwärzen, zu verhüllen: so zeigten doch die italienischen Theaterunternehmer Verstand und Tact genug, den Werth dieses deutschen Genies zu erkennen, seine Kraft zu benutzen, ihn würdig zu beschäftigen. So entstanden für die italienischen Bühnen Le Nozze di Figaro 1786 zu Wien, Don Giovanni oder Il Convitato di Pietra 1787 zu Prag, Cosi fan tutte 1789 wieder zu Wien.

Spräche nicht schon die ganze Geschichte der deutschen Oper überzeugend für Alles, was ich oben über unser Entbehren des Recitativs und dessen Ursachen gesagt habe, so würde der Umstand allein für meine Behauptung sprechen, daß die deutsche Sorglosigkeit und patriotische Gleichgültigkeit nicht vor dem Gedanken erröthete, die zwei größten dramatischen Meisterwerke Mozart's, die unerreichten Musterwerke für alle Zeiten — Figaro und Don Juan — verstümmelt und verballhornt, d. h. ohne Recitative zu geben und damit den innersten poetisch-musikalischen Zusammenhang schonungslos zu zerreißen. Dadurch verwandeln sich beide Zaubergärten in öde Flächen, ja in dürre Wüsten, worin wie zufällig die wundervollsten Gesänge als Oasen grünen und blühen; dadurch wird dem Diapason des Sängers muthwillig und unheilbringend Gewalt angethan, oder seiner geistigen Trägheit und dem Starrsinne seiner Lehrer Vorschub geleistet; dadurch wird endlich das Publikum auf unverantwortliche Weise gewöhnt, von dem innersten Zusammenhange der Kunstwerke, von dem Ganzen, Ohr und Sinn abzuwenden, Unterhaltung in einem schalen Dialoge und in armseliger Spaßmacherei zu suchen, der Musik nur als einer concertartigen Zugabe zu dem Drama sich zu erfreuen, oft sogar die köstlichsten Compositionen ganz hinwegzuwünschen,

Digitized by Google

nur um wieder sogleich mit Bruder Hanswurst und Gevatter Pedrillo Bierspäße zu verarbeiten. Aber freilich fordert man mit dem Recitative zu viel in Deutschland, denn Gesangslehrer und Sänger müßten zu diesem Zwecke erst Manches lernen, und beide sind doch herzinnigst überzeugt, daß sie von Musik mehr verstehen, als alle übrigen Erdenbewohner, weil beide gewöhnlich in Deutschland den Generalbaß studirt haben und tüchtig vom Blatte treffen, wobei von Poesie und Gesang im eigentlichen Sinne gar nicht oder nur obenhin die Rede ist. Sagen wir der Wahrheit gemäß unsern deutschen Musikern und Sängern freudig zur Ehre nach, daß sie in manchen Dingen mehr wissen und gründlicher sich bemühen, als die Musiker und Sänger aller übrigen Völker, so dürfen wir auch nicht verschweigen, daß ein solches beharrliches Mißachten von Hauptsachen zu den deutschen Unbegreiflichkeiten gehört, den deutschen Gesangslehrern und Sängern geradezu zur Schande gereicht, eine Vollendung in deutschen Tonwerken und deren Darstellung beinahe unmöglich macht[24]).

Das Jahr 1791 wurde, nach Außen wenigstens, zum Jahre des größten Glanzes für Mozart, denn seine Zauberflöte erschien und brach die Rinde der Zweifel, der Bedenklichkeiten, der Gewohnheiten und des Autoritätsglaubens um das Herz des deutschen Volks, das nun erst die volle Größe seines Orpheus erkannte und enthusiastisch den Genüssen seiner Werke sich hingab. Schon im innersten Marke des physischen Lebens zerrüttet, sah er sich auch berufen die Krönungs-Oper la Clemenza di Tito für Prag zu schreiben, setzte sich kränkelnd in den Wagen, begann im Fahren zu componiren und vollendete das Werk in 18 Tagen, obgleich die Convenienze teatrali ihm mancherlei Widerwärtigketien und Aufenthalt verursachten. Möge immerhin Vieles darin nicht zu seinen edelsten Schöpfungen gezählt werden können, Manches der Feder seines treuen Süßmaier entflossen sein, so wiegt doch die Erhabenheit, Tiefe und Schönheit des ersten Finals viele Dutzende ganzer Opern auf, und erscheint als eine der genialsten und glücklichsten Compositionen, welche je aus der Feder eines Sterblichen geflossen sind. Krank kehrte er von Prag zurück und verschied am 5. December 1791, ohne sein Requiem ganz vollenden zu können.

Wir haben nun noch zu überblicken, was der deutschen komi-

Digitized by Google

ſchen Oper, außer der mittelbaren Einwirkung dieſes eminenten Genies, unmittelbar zu gut gekommen iſt. Bringen wir die beiden Jugendwerke, la finta Semplice und la bella finta Giardiniera, gar nicht in Anſchlag, reihen wir Don Giovanni, wegen der romantiſchen Hauptidee und der Höllenfahrt, nicht zu den komiſchen Opern, obgleich Dichter und Tonſetzer ſie auf das beſtimmteſte Opera buffa nennen, und auch alle Ingredienzien einer ſolchen darin vorhanden ſind; laſſen wir auch die Zauberflöte in Betracht ihres phantaſtiſchen Gehaltes aus der Zahl der komiſchen Opern weg, obgleich man alsdann freilich nicht recht weiß, wo man ſie eigentlich unterbringen ſoll — ſo bleiben dem deutſchen Repertoir die Singſpiele Belmont und Conſtanze, Figaros Hochzeit[25]), die Operette „der Schauſpieldirector" und die komiſche Oper Cosi fan tutte[26]), welche in jeder ihrer unglücklichen deutſchen Ueberſetzungen einen anderen Titel erhalten hat, und einen glücklichen Ueberſetzer wohl ſchwerlich jemals finden wird.

Freilich erſcheint dies der Zahl nach als wenig, aber im Vergleiche zu allen übrigen Tonſetzern als ſehr viel. Denn von wem mag ſich das Repertoir irgend einer Nation nach 60 Jahren 4 komiſcher, 2 tragiſcher und zweier Opern der Mittelgattung erfreuen? Von welchem Tonſetzer der Welt kann man eine ſolche Zahl dramatiſcher Werke nach 60 Jahren noch als Werke klaſſiſcher Bedeutung, ewig junger und friſcher Schönheit und Lebenskraft, unerſchöpflich zauberiſcher Wirkſamkeit, auf die Scene bringen? Was iſt aus jener großen Periode — der Oper des vorigen Jahrhunderts, von allen ihren zahlloſen Werken noch heute auf den Bühnen der Welt lebendig? In Italien nichts, in Frankreich einige patriotiſche Reminiscenzen, wenn man ſolche gerade zu royaliſtiſchen, dynaſtiſchen oder liberalen Zwecken brauchen kann; in Deutſchland: Cimaroſa's heimliche Ehe, Paiſiello's Molinara, drei von Gluck's ewig großen Werken, 8 Compoſitionen Mozart's, einige von Dittersdorf und einzelne von anderen deutſchen Meiſtern, wovon noch die Rede ſein wird. Und von dieſen Opern allen ſind es unſtreitig die Mozart'ſchen, welche trotz aller Umwandlungen im Geſchmacke und aller Modethorheiten, trotz aller Fahrläſſigkeiten und Schwächen der Darſtellungen noch immer vorzugsweiſe ein zahlreiches Publikum anlocken, erquicken, erfreuen und bei ihm den Sinn für das wahrhaft Schöne lebendig erhalten.

Digitized by Google

In jener lebendigen Zeit des Aufstrebens der deutschen Oper, der Emancipation von Italiens Druck und der Selbständigkeit in Ansicht und Styl, hatte Mozart eine reiche Umgebung von deutschen Kunstgenossen, wovon wir einige der bedeutendsten bereits genannt haben, weil er auf dieselben noch sehr wenig eingewirkt hatte, und ihre Werke theilweise vor seinen größeren Schöpfungen oder in deren Zeit, wie Dittersdorf's Opern, erschienen. Das Streben und Wirken wurde fortan vielfältiger und um so mannigfaltiger, da die Musik in ihren Werkzeugen sich vervollkommnete und bereicherte; Bachismus, Gluckismus, Mozartismus und Italienerthum mehr und mehr in Reibung und Conflicte geriethen; die französische Revolution plötzlich neues Leben in den Geistern anregte, neuen Schwung in alle Anschauungen brachte; Lessing, Schiller, Göthe mit ihren Lehren und Schöpfungen mittelbar auch auf die Oper einwirken mußten; die italienischen Hoftheater mehr und mehr verschwanden; die Wiener Vorstadtbühnen zu einem mehr abgeschlossenen und consequenten Treiben verschiedener Phasen sich gestalteten, und hinsichtlich mehrerer komischen Gattungen der Oper den Ton für Deutschland anzugeben begannen; während bald das große politische Durcheinander und einige hervorragende Tonsetzer, wie Cherubini, Mehul, Spontini ꝛc. den Blick der Deutschen mehr als früher dem Französischen zuwendeten, eine Zeit lang sogar der französischen Oper eine Art von Herrschaft auf den deutschen Bühnen bereiteten, das deutsche Element abermals in den Hintergrund drängten.

Von der großen Zahl der Tonsetzer jener Periode nennen wir zuerst Franz Xaver Süßmayer aus Oberösterreich, nicht etwa als den bedeutendsten, sondern als den vertrautesten Freund, gleichsam Schüler und Gehülfen Mozart's, mit dessen letzten Tonwerken er so vielfach verflochten war. Süßmayer liefert einen merkwürdigen Beweis, wie sehr wahre Liebe und kindlich verehrende Begeisterung den eigenen Geist momentan zu steigern und zum völligen Sichhineinleben in einen höheren Genius anzutreiben vermögen. In seinen eigenen Compositionen erscheint er zwar melodisch, glatt, gefällig, faßlich, ausnehmend populär, aber keineswegs ursprünglich, tief und poetisch in Auffassung, Anlage und Durchführung. Allein wo er an Mozart's Werken mitarbeitet, weiß er Alles so Mozartisch zu machen, daß besonnener Blick und

Digitized by Google

die ganze Schärfe der Kritik dazu gehören, um beider Federn von einander zu unterscheiden. Mehrere seiner komischen Opern, besonders sein Spiegel von Arkadien, die edle Rache, Gülnare ꝛc. erhoben ihn zu einem der Lieblinge jener Periode und erschienen auch noch in unsere Zeit hinein hin und wieder auf den Repertoiren. Jetzt mögen sie immerhin in den Bibliotheken ruhen, da kein Heil und kein bedeutender Genuß mehr von ihnen zu erwarten ist.

Indem ich sogleich hieran ein freundlichrs Wort über einige eigentliche Volkstondichter knüpfe, muß ich mich gefaßt machen auf ein Naserümpfen jener gedankenleeren Vornehmthuerei mancher Musiker und Dilettanten, welche den Werth einer Partitur lediglich nach der Zahl der darin aufgehäuften und überwundenen Schwierigkeiten, Berechnungsmysterien, harmonischen und contrapunktischen Uebungen ermessen will. Die Einfachheit, Singbarkeit, Leichtigkeit und draſtiſche Karakteriſtik der Singspielcompositionen eines Wenzel Müller und Ferdinand Kauer haben erstaunlich viel vornehmes Geschrei und Aergerniß bei den Spröden und Schulgelehrten erregt, und diese guten Leute konnten sich nicht grimmig und beißend genug auslassen über die Leichtfertigkeit und Versunkenheit eines Volkes, welches an so oberflächlichen und albernen Compositionen, wie „das neue Sonntagskind, die Schwestern von Prag, das Donauweibchen ꝛc.", fort und fort Gefallen finden möge. Solche vornehme Gelehrtthuerei gleicht vollkommen jenen vielberühmten Leuten, welche nichts vergessen und nichts lernen können; sie gleichen auch dem Narren, welcher nur allein Rosen in seinem Garten dulden will, von allen Rosen nur eine Art für schön erklärt, Veilchen und Reseden als Mißgeburten und gemeine Dinge verachtet. Als ob unseres Herrgotts schöne Welt so schön und so reich und so ewig jung sein könnte, wenn die Natur überall und immer nichts als jene Art von Rosen hervorbrächte! Welche Anmaßung und Geistesverkehrtheit verräth sich nicht in einem Geschrei gegen Werke und deren Verfasser, welche bald drei Generationen eines großen Volkes fort und fort erfreuen, noch heute neben den hervorragendsten Größen der musikalischen Poesie von Zeit zu Zeit erheitern, belustigen, erquicken, gerade durch ihre Natürlichkeit und Einfachheit und Harmlosigkeit Jeden in die schönen Tage der Jugend für eine Stunde

Digitized by Google

zurückzaubern! Nur Ultrablasirtheit oder äußerste Beschränktheit im Einseitigen kann solchen Werken zum Vorwurfe machen, was gerade unter ihre hervorragenden Tugenden und sieghaften Eigenschaften gezählt werden muß: das Einfache, Natürliche, unmittelbar aus Seele und Herz in die Feder Geflossene, mit einem Worte: das Nichtgemachte, sondern Erfundene, Gedichtete! Mögen sich die deutschen Theater und das deutsche Volk von solchen Schreiern ja nicht beirren lassen, und mit diesen köstlich populären Muştercompositionen eine Gattung am Leben erhalten, in der wir bis heute noch nichts Besseres erhalten haben, und aus welcher jeder Tonsetzer manches Nützliche lernen kann, wenn er Augen zum Sehen, Ohren zum Hören und ein Herz zum Verstehen hat. Bewegt sich doch die deutsche Komik überhaupt viel zwangloser, natürlicher, behaglicher, gemüthlicher und im Allgemeinen auch poetischer im drolligen und jovialen und phantastischen Gebiete der Posse und des Mährchens, als in dem geregelteren Lustspiele. Vielleicht nur, weil unser ganzes deutsches, ziemlich ernstes Leben mehr durch Possenhaftes, als durch Lustspielartiges sich fortspinnt, und der künstlich todtgeschlagene Hanswurst eigentlich unser deutscher ewiger Jude ist, der sich zu jedem Deutschen an die Wiege setzt und jede Leiche mit zu Grabe geleitet.

Verweilen wir noch auf diesem lustigen und luftigen Gebiete, so stößt unser Blick auf mehrere nicht uninteressante und einige bedeutende Meister jener Zeit. Als ältester erscheint Paul Wranitzky aus Mähren, mit einer beträchtlichen Menge von Compositionen aus allen Gebieten der ernstesten wie der lachenden Muse. Davon berühren uns hier nur seine vielen Ballete, komischen Opern und Burlesken. Ohne dem Geist der Nation und dem Geschmacke Brücken in neue Gebiete zu neuen Aussichten und Ansichten zu bauen, wußte er doch seine Welt so angenehm und belustigend zu unterhalten, daß sein im Bereiche der Zauberposse ziemlich ungeniert herumschwärmender Oberon noch jetzt vielleicht herzliches Lachen erregen würde, hätte nicht Weber's Zauberhorn ihm den Weg zu Aller Ohren und Herzen verrammelt. Das Genie siegte natürlich auch hier wieder über ein hübsches Talent mit eleganter Gewandtheit, obgleich ich nicht bergen will, daß mir gerade die Hauptperson, die Titelrolle in jener alten Burleske zauberhafter und magischer erscheint, als in diesem engländischen Buche, und

Digitized by Google

daß ich auch ehrlich glaube, ein Sopran eigne ſich beſſer zu einem ſolchen Elfenkönig, als ein männlicher Tenor oder gar ein heldenkühner Bariton, wie man Weber's Oberon oft hören muß. — Giebt's einen geſunden Krieg mit Marokko, ſo kommt vielleicht der theatraliſche Speculationsgeiſt auf den Gedanken, Wranitzky's burleske Oper „das Marokkaniſche Reich" wieder auf die Scene zu bringen, und es geht darin wahrlich luſtig, ja toll genug zu, daß es vielleicht für einige Abende wieder Spaß machen kann. Im Allgemeinen fruchtet jedoch die Wiederaufwärmung von gewöhnlichen Talentsproben nichts, weil ſolche zu innig an ihre Zeit ſich anſchmiegen, um eine neuere Zeit wirklich noch erbauen zu können. Nur das Genie gehört jeder Zeit an, und das Geniale verſagt ſeine Wirkung in keiner Zeit.

Ein nicht minder hausbackenes Talent, der Steyermärker Jacob Haibel, hat ſich, beſonders mit ſeinem burlesken Singſpiele „der Tyroler Waſtel" einen hübſchen Namen auf dem deutſchen Theater gemacht, der noch jetzt nicht ganz verklungen iſt. Wo ein tüchtiges Tyrolerpaar aufgebracht werden kann, wird auch die jetzige Blaſirtheit dem Reize wahrhaft nationaler Melodien ſich nicht entwinden können und vor der drolligen Kernhaftigkeit dieſer Weſen nicht zurückſchrecken; aber mehr verlange auch Niemand.

Mit herzinniger Dankbarkeit, ja mit wahrer Ehrfurcht erinnere ich hier auch an ein Genie von hohem Range, an den Unter-Oeſterreicher Johann Schenk (geboren 1753), einen Schüler des berühmten Wagenſeil, zugleich einen der ehrlichſten und wärmſten Erkenner Mozart's und Führer Beethoven's in der Compoſitionslehre. Mit Mozart's wahrer Glanzperiode erſchienen von ihm raſch nach einander die komiſchen Singſpiele „die Weinleſe" und „die Weihnacht auf dem Lande", dann die komiſchen Opern „Im Finſtern iſt nicht gut tappen" — „das unvermuthete Seefeſt" — „das Singſpiel ohne Titel" — „der Erntekranz" — „Achmet und Almanzine" — „die Jagd" — und endlich die Krone von Allen, überhaupt die Krone von allen deutſchen Humoresken — der unerreichte „Dorfbarbier", der mit ſeinem einen Acte ſeit bald 60 Jahren mehr frohe Stunden und wahre Kunſtgenüſſe bereitet hat, als ganze Bibliotheken hochgelahrter und als Meiſterwerke ausposaunter ſogenannter großer Opern, und der gewiß nach 100 Jahren unſeren Enkeln noch Genuß bereiten wird.

Digitized by Google

In Schenk's Musik herrscht so viel energische Lebensfrische und Ursprünglichkeit, so jovialer Melodiezauber und körniger Humor, eine so objective und scharf zeichnende Karakteristik, daß es wahrlich der Mühe werth wäre, das Repertoir wieder mit einigen seiner bessern Werke zu bereichern, obgleich die Bücher etwas roh zugehauen sind, wie zu Dittersdorf's Compositionen, und unser Magen so ziemlich verbrüht ist. Die verschrieene Unsittlichkeit in den Possen jener Zeit ist für jedes gebildete Ohr und rein menschlich fühlende Herz bei weitem nicht so roh und empörend, wie das Raffinement der polirten Lüderlichkeit in manchen Zweigen unserer modernen Komik, über jene kann man doch erröthend lachen, dieser muß man sich erblassend und knirschend schämen. Unser von mancherlei Censoren beschnüffelter und beschnittener Bonton des Salons und der Bühne ist wahrlich in seinem Kerne viel roher und thierischer, als die bausbackige Behäbigkeit des alten, censurfreien Jocus.

Auch ein Mann des glänzendsten und würdevollsten Virtuosenthums, ein von Natur und durch Studien reich ausgestatteter Künstler — der allgemein bekannte Ungar Johann Nepomuk Hummel, ein Schüler von Mozart, Albrechtsberger und Salieri, versuchte sich neben glänzenden Proben im Ballete, und unbedeutenden in der komischen Oper, auf das Glücklichste in dem Gebiete der Zauberposse, des Phantastischen: „die Eselshaut oder die blaue Insel" hat so ziemlich den Weg auf alle deutschen Bühnen gefunden und die tüchtigsten Komiker eine lange Reihe von Jahren hindurch lebhaft beschäftigt. Die Musik erreicht keineswegs die durchsichtige und flüssige Leichtigkeit von Wenzel Müller's und Kauer's naiven Inspirationen, aber sie ist singbar, pikant, eigenthümlich, und die Künstlichkeitsbestrebungen darin nehmen ihr nur wenig von ihrem natürlichen Reiz. Man giebt viele schlechte Possen und sehr magere Compositionen auf vielen deutschen Bühnen, warum nicht auch einmal eine bessere, wenigstens auf eine poetische Idee gebaute, mit hübscher Musik? Freilich wehrte sich Meister Hummel selbst aus einer Art von seltsamem Stolze gegen jede Hervorsuchung seines populärsten dramatischen Kindes, und scheint es als seinen verlorenen Sohn betrachtet zu haben. — Seine komischen Opern, le Vicende d'Amore und „das Haus ist zu verkaufen" waren bei weitem nicht frei

Digitized by Google

und leicht genug gehalten, um auf der Scene lebendig wirken zu können; um so blühender aber seine Ballete und Pantomimen, welche von reizenden Melodien sprudeln.

Unter den berühmtesten Namen der Operntonsetzer jener Periode glänzt der des Mannheimers Peter von Winter, Schüler des von ihm verleugneten und verachteten Vogler und Salieri's. Winter war unstreitig ein schönes, reiches, hervorragendes Talent mit ästhetischem Geiste, tiefer Einsicht in die Natur der Musik und die Verhältnisse ihrer Mittel begabt, von Ehrfurcht für Gluck durchdrungen, mit Mozart'scher Weise nicht ganz einverstanden, aber häufig, wie gegen seinen Willen, zu ihr hingezogen. Als geübter Denker erstrebte er eine Vermittelung zwischen Gluck'scher und Mozart'scher Ansicht, zwischen italienischer und französischer Weise, vereint mit wissenschaftlicher Gründlichkeit. Diesem schönen Streben blieb er bis an sein spätes Ende getreu, ob er nun für Wien oder Mailand, für Paris oder London componirte, in ernsten wie in heiteren Werken; aber zu Erreichung eines solchen Zieles gehört eine schöpferische, mächtige Genialität, und diese war ihm versagt. So fehlt denn auch seinen besten Werken jene Fülle, jener Glanz und hinreißende Zauber der Inspiration und Ursprünglichkeit, welche Epoche macht; auch seine köstlichsten Melodien haben nicht jenes unbeschreibliche und dennoch Jedem erkennbare und Jeden unwiderstehlich ansprechende Gepräge der unmittelbar aus dem Herzen und zum Herzen strömenden, erwärmenden, entzückenden Innigkeit und Glut, nicht jene elektrische Kraft, wovon Niemand sich Rechenschaft geben kann, sie erscheinen und wirken nicht wie Blitze des Genies und Gebilde der Phantasie, sondern immer wie schöne, geregelte Werke eines scharfen Verstandes, gebildeten Geschmacks, tiefen Studiums der Technik und ausgezeichneter Kenntniß der menschlichen Stimmen. Correctheit, Rhetorik, ja Pathos athmen seine Werke, aber Sonnen- und Mondesschein- und Sternengefunkel der Lyrik mangelt ihnen eben so sehr, wie jene contrapunktische Weihe, welche den Harmonien großer Meister so viel Magisches und wunderbar Mystisches einflößt, und überdies scheinen die Geister von Jomelli und Paisiello ihn stets zu umschweben und in die Partituren blickend zu fragen: hast du es auch hübsch ordentlich gemacht, wie wir es machten? Niemand wird seine besseren Werke

Digitized by Google

bei guter Darſtellung ohne wahres Vergnügen hören, kein Muſiker wird ſeine Partituren ohne Nutzen leſen; muſterhaft in mancher Hinſicht bleibt ſeine meiſterliche Behandlung der Singſtimmen, das Verhältniß des Orcheſters zu ihnen, die Eleganz, Glätte, Reinheit und Anmuth im Ganzen, aber am Mangel alles eigentlichen genialen Aufſchwungs ſtarben ſeine großen Opern ſämmtlich dahin, nur ſein Opferfeſt hält ſich noch durch den Glanz der vier Hauptrollen, und von ſeinen 8 Singſpielen und komiſchen Opern laſſen ſich zuweilen noch „der Bettelſtudent" und „Sänger und Schneider" hören.[21])

An Winter ſchloß ſich, obgleich ſehr verſchiedener Natur, der Böhme Mederitſch, bekannt unter dem Namen Gallus, für jene Zeit ſehr glänzend mit ſeinen komiſchen Compoſitionen an. Dauerndes im Gebiete des Dramatiſchen hat er nur in ſofern geſchrieben, als wir vielen ſeiner Inſpirationen und Arbeiten in ſpäteren Partituren anderer Meiſter wieder begegnen. Uebrigens genießt er einer ſchönen Achtung und viele Zeitgenoſſen verſichern, daß der 1. Act der Oper „die Pyramiden von Babylon" (Fortſetzung der Zauberflöte), von ihm componirt, dem von Winter componirten 2. Acte auf keine Weiſe nachſtehe. Mehrere ſeiner melodienreichen, ſcharfkarakteriſtiſchen Operetten würden auch jetzt noch ein Stündchen erheitern.

Ein hübſches, viel und raſch hervorbringendes Talent, reiche Erfahrung, gediegene Geſangskunde und vielſeitige Bildung zeichneten den 1760 zu Mannheim geborenen Franz Danzi, einen Schüler Vogler's und nicht gerade glücklichen Nebenbuhler Winter's aus. Dennoch hat er, außer einem prächtigen Te Deum, nichts Ausgezeichnetes geliefert. Auch die beiden beſten ſeiner komiſchen Opern „der Kuß" und „die Mitternachtsſtunde" erheben ſich auf keine Weiſe über das Gewöhnliche und würden auch dem jetzigen Repertoir eben ſo wenig förderlich ſein, als ſie es zu ihrer Zeit geweſen ſind. Dennoch durfte er hier nicht übergangen werden, weil es Zeiten gab, wo er ſehr häufig und rühmlich genannt wurde.

Gefälliger, eleganter, blühender und reicher erſcheint der 1763 geborene Böhme Adalbert Gyrowetz. Nachdem er in Neapel ſeine erſte praktiſche Schule tüchtig und glücklich durchgemacht hatte, erheiterte er den Pariſern mit wahrhaft lieblichen Kammercompo-

Digitized by Google

sitionen mehrerer Arten das Leben in den Salons und die Concertgenüsse, feierte dann zu London auf demselben Gebiete sehr hübsche Triumphe. Die Repertoire von Wien und Italien bereicherte er mit beinahe 60 Compositionen zu Balleten, Pantomimen, komischen und ernsten Opern und Operetten. Eleganz, Zartheit und Grazie ist allen seinen Melodien eigen, seine Harmonie ist rein und gefällig, oft mehr zu bescheiden als aufdringlich, ein Athem von Sentimentalität weht durch alle seine Compositionen, dennoch wußte sein Verstand den dramatischen Karakter geltend zu machen, oft sogar sehr entschieden und scharf zu zeichnen, ohne indessen den natürlichen Gesetzen der Declamation stets streng zu gehorchen. Von seinen heiteren und komischen Compositionen würde gewiß „der Sammtrock, das zugemauerte Fenster, die Junggesellenwirthschaft, die Prüfung, Aladin, das Ständchen, der 13. Mantel" ꝛc. auch jetzt gern gesehen werden, da die Bücher meistens sehr gefällig sind; unter den sentimentalen Compositionen wird sein Augenarzt stets eine Lieblingsoper bleiben. Unser deutsches Repertoir bedarf in der That auch solcher gefälligen Kleinigkeiten mehr als jedes andere, wenn es den gehörigen Wechsel der Dinge erhalten will, besonders da im Deutschen die kleinen Lustspiele nicht gerade im Ueberflusse vorhanden sind. Solche Operetten bilden ein gewürzreiches Dessert und beleben zum Schlusse, während dadurch zugleich die Möglichkeit einiger Schonung der recitirenden Darsteller ermittelt wird und bei einer halbwegs vernünftigen Eintheilung unmöglich Sänger und Sängerinnen und große Opern darunter leiden können. Auf der anderen Seite sind solche Operetten sogar für Sänger und Sängerinnen eine treffliche Uebung für das Darstellungsvermögen, wobei die physische Kraft nicht sehr angestrengt wird und die Gewandtheit nur gewinnen kann. Die Vernachlässigung der Operette und des Singspiels ist ein übles Zeichen von der Sorglosigkeit vieler deutschen Directionen und von ihrem Mangel an vernünftigem Haushalt, wodurch sie sich offenbar vieler schöner Hülfsmittel begeben.

Glücklicher, aber auch in sich reicher und für die deutsche Oper bedeutender erschien Joseph Weigl, 1766 zu Eisenstadt geboren, Schüler von Albrechtsberger und Salieri. Auch er versuchte sich zuerst im Ernsten und Heiteren bei der italienischen Oper zu Wien und in Italien, und erst das dort gemachte

Digitized by Google

Glück verlieh ihm Ansehen genug zur Wirksamkeit für die deutsche Bühne, deren Zierde er als Kapellmeister und als einer der vortrefflichsten Directionsmeister so lange Zeit werden sollte. Die Mehrzahl seiner heiteren italienischen Opern ist völlig verschollen und zwar nicht ohne sein eigenes Zuthun, indem er deren Verbreitung möglichst verhinderte, weil er sie für nicht bedeutend genug erachtete, oder weil er, wie viele andere Meister, Manches daraus wieder für spätere Compositionen benutzt hatte. Ohne Zweifel würde die deutsche Bühne noch reicheren Gewinn von diesem bedeutenden Meister gezogen haben, hätte er nicht so viele Balletmusiken liefern müssen, worin viele seiner köstlichsten Melodien für die Gesangswelt verloren gingen. Die deutsche Bühne benutzte hauptsächlich die Uebersetzung seiner italienischen Opern la Principessa d'Amalfi, l'Amor marinaro, l'Uniforme, wovon die beiden letzteren bis in unsere Zeiten herab unter die Lieblinge mancher Bühnen gehörten und gewiß auch heute noch gefallen. Seine Composition der Zauberposse „das Petermännchen" war überall verbreitet, mußte aber wohl mit dem ärmlichen Stoffe der Zeit erliegen. Allgemeinsten Beifall fanden seine Operetten: Ostade, der Einsiedler, Nachtigall und Rabe, Waldemar, Eduard und Karoline, und sie verdienen in jeder Hinsicht, auf dem Repertoir zu bleiben. Noch höheren Schwung erlebten seine sentimentalen Compositionen: der Bergsturz, das Dorf im Gebirge, das Waisenhaus, und die Schweizerfamilie verewigt seinen Namen durch die ganze Welt und erhebt ihn unter die klassischen Tonsetzer hohen Ranges. Was man auch gegen die Gattung im Allgemeinen einzuwenden suchen oder finden möge, so erscheint diese Composition doch gewiß jedem gesunden Sinne als ein in sich selbst vollendetes Meisterwerk, als ein Werk köstlicher Inspiration, originell in Auffassung und Erfindung, verständigst getreu in der Durchführung von dem ersten Anklang der Ouverture bis zum letzten Hauche des Schlußgesangs, karakteristisch und lebenvoll in der Zeichnung aller einzelnen Karaktere, reizend, innig, warm und wahr in allen Melodien, welche oft zu idealem Schwunge sich erheben, Sänger und Hörer mit unwiderstehlichem Zauber fortreißen. Dazu eine Harmonie so rein und durchsichtig und einfach und doch so wundervoll wirksam, die geistvollste Benutzung der Kräfte, ja der Seele der einzelnen Instrumente, Alles singt und lebt mit, in jeder Note

Digitized by Google

ſchreitet das Drama weiter fort. Genie athmet die Conception dieſes Werks, Geiſt und höchſte Kunſtbildung beurkundet die ganze Durchführung. Neben Gluck's, Mozart's, Beethoven's und Weber's Meiſterwerken wird es ſtets im Ruhmeskranze der deutſchen Muſe ein ſchöner Juwel bleiben, ſtets wird jeder junge Tonſetzer mit hohem Nutzen dieſe Partitur ſtudiren und ſtets das Publikum hohen Genuß darin finden, wenn Direction und Sänger der Aufgabe ſich gewachſen zeigen und mit Liebe ſich ihr unterziehen. Den Stoff zu dieſer Oper entnahm Caſtelli der franzöſiſchen einactigen Oper la famille Suisse, wozu Boyeldieu die Muſik geſchrieben hat. Belehrend und erfreulich für Muſiker, Sänger und Publikum wäre es wohl, dieſe beiden Compoſitionen in kurzem Zeitraume nach einander hören zu laſſen, da es immer höchſt intereſſant bleibt zu erfahren, wie verſchieden zwei bedeutende Männer denſelben Stoff auffaſſen und behandeln können, indem ſo Viele noch nicht begreifen wollen, daß verſchiedene Wege zum Himmel führen können.

Bei dieſer Oper fällt mir unwillkürlich eine Scene mit dem unvergeßlichen Hebel ein. Dieſer durch und durch poetiſche Mann hatte keinen Sinn für Muſik; Trommeln und Pfeifen ausgenommen, ſchien ihm alles Andere zuwider. Da kam die Milder nach Karlsruhe, erſtattete ihm, als einer der Hauptnotabilitäten, einen Beſuch und verurſachte ihm damit zwei ganze Tage des Unmuthes und einer Art von Angſt, weil er Höflichkeits halber nicht umhin konnte, der Darſtellung der Schweizerfamilie beizuwohnen. Da ich öfters das Glück genießen durfte, mit ihm ein Morgenpfeifchen zu rauchen, ſo rannte ich auch am kommenden Tage, das Herz voll von Weigl's Muſik und dem Engelsgeſang der Milder, zu ihm. Er ſah ſeltſam zerſtreut aus, ging haſtigen Schrittes auf und ab, blies mächtige Wolken aus der Pfeife, in ihm ſchien Etwas zu ringen und zu kämpfen, er ſagte kaum Guten Morgen! Wenn Einer nicht gerade geſprächig iſt, ſo muß man mit ihm ſchweigen können! Wir ſchritten eine gute Weile dampfend mit einander umher. Das Wort „Schweizerfamilie" entſchlüpfte meinen Lippen. Da blieb er urplötzlich ſtehen, maß mich erſtaunten Blickes von der Zehe bis zum Scheitel und ſagte verwundert: „Wie kommen Sie mir vor, Sie Feuerteufel ſind ſo kalt nach einer ſolchen Erſcheinung?" Ich bewies ihm ſogleich mit einem

Digitized by Google

ganzen Strome von Enthusiasmus das Gegentheil, so daß er mich förmlich auslachte und damit zugleich seinem gepreßten Herzen Luft machte. Mit wahrer Begeisterung sprach er dann: „Sehen Sie, das ist das wahre Gepräge und der Triumph des wahrhaft Schönen in der Poesie, daß es die verschiedensten Naturen und Ansichten mit beinahe gleichem Entzücken durchbebt. Dieser Weigl ist ein großer Poet und diese Stimme der Milder ist edelste Naturpoesie. Nun erkenne ich, daß Musik und Poesie Eins sein können und eigentlich Eins sein sollen!" — Später machte es ihm oft das innigste Vergnügen, bei mir ein Liedchen von meiner Frau zu hören, aber die glänzendste Arie zerstreute ihn bald so, daß er an den Fensterscheiben einen Marsch in anderm Tacte dazu trommelte und dazu in sich hinein trällerte, wie er oft zu thun pflegte, wenn er zufällig Abends im Museum noch allein, gedankenvoll auf die Straße hinaus sah.

Weigl's jüngerer Bruder, Thaddeus, versuchte sich ebenfalls in Ballet und komischer Oper mit einigem Glück — aber nur für den Moment, Dauerndes konnte er nicht hervorbringen.

Ein blühendes Talent entfaltete der durch Bildung und edelstes Streben in der Kunst höchst achtungswerthe Johann Rudolph Zumsteeg, geboren 1760 zu Sachsenflur in Franken, Schiller's Herzensfreund zu Stuttgart und einer der reinsten und lebendigsten Bewunderer Mozart's, dessen Geist in ihm das lyrische Element der Musik lebendigst weckte und belebte. Mit Recht sagt über ihn die musikalische Encyklopädie: „Noch nie hat wohl zwischen zwei künstlerischen Geistern eine solche mächtige Sympathie geherrscht, wie zwischen Schiller und Zumsteeg. Wie Schiller in Worten, so sprach auch Zumsteeg in Tönen sich aus. Dieselbe Klarheit und Deutlichkeit unmittelbarer Ansprache; dasselbe schnelle und richtige Ergreifen der bestimmten Saite des Gefühls; eben die Popularität und Allverständlichkeit bei doch feinster Wahl edler Form; dasselbe Erhalten in strenger Würde. Die ganze römische Größe, gepaart mit griechischer Anmuth, welche wir in Schiller's Gedichten anstaunen, finden wir auch in Zumsteeg's Compositionen wieder..... Indessen von so großem Vortheile dieser vertraute Umgang mit Schiller für seine künstlerische Ausbildung überhaupt war und sein mußte, und so sehr sie in ihm den Sinn für das eigentlich Höhere, Edlere und

Digitized by Google

Beſſere in der Kunſt rege machte und ſtets lebendig erhielt, ſo glauben wir doch gerade dieſem merkwürdigen Einfluſſe Schiller's auf die Richtung von Zumſteeg's Talent bei deſſen erſten Aeußerungen — ſeine Mängel eines die ganze Tondichtung durchpulſirenden, ſie in ihrer ganzen Erſcheinung und in ihrem Sein durchweg belebenden lyriſchen Elements zuſchreiben zu müſſen."

Hauptkarakter aller ſeiner Compoſitionen, der früheren wie der beſſeren ſpäteren, bleibt Klarheit, innige, warme Sentimentalität, ein glückliches Streben nach wahrhaft poetiſcher Behandlung des declamatoriſchen Theils, verbunden mit Reinheit und wiſſenſchaftlicher Gediegenheit der Harmonie, welche anfänglich zuweilen auf Gemeinplätzen ſich bewegte, ſpäter hie und da bis zu verſchwenderiſcher Häufung von ſogenannten Schönheiten ſich verſtieg, worunter die wirkliche Schönheit dem gewöhnlichen Ohre unvernehmbar werden mußte. Zumſteeg war ein edler Geiſt, ein ſchönes Talent, aber ihm mangelte jene lebensmuthige Genialität, welche oft, man möchte ſagen ihrer ſelbſt unbewußt, ſchafft, über das Hergebrachte und Erlernte kühn hinausſpringt und gerade in ſolchen, für den Augenblick anſtößigen Sprüngen der Zukunft neue Lehren bereitet, neue Bahnen eröffnet. Dieſer Mangel iſt es denn auch ohne Zweifel, was Zumſteeg's komiſche Opern und Singſpiele: „das tatariſche Geſetz, Schuß von Gänſewitz, die Geiſterinſel, das Pfauenfeſt, der Kalif von Bagdad" von allen Repertoiren verdrängte, während ſo viele ſeiner Lieder und Balladen zu europäiſcher Berühmtheit ſich aufſchwangen und noch jetzt im Munde und Herzen des Volks fortleben.

Aber weil dem ſo iſt, weil unſere Zeit alles Mögliche verſuchen ſoll, um das Vaterländiſche im deutſchen Herzen und Sinne zu cultiviren, und weil wir an echt deutſchen komiſchen Dingen gerade nicht Ueberfluß haben, erachte ich es für eine würdige Aufgabe deutſcher Theaterdirectionen, wenigſtens mit Zumſteeg's Kalif von Bagdad an einem gelegenen Tage einen Wiederbelebungsverſuch zu machen, und Stuttgart hauptſächlich erſcheint mir als geeigneter Ort dafür. Freilich darf man dem ganzen Publikum bei ſolchen Dingen umfaſſende kunſthiſtoriſche Kenntniſſe nicht zumuthen, ſondern man muß es auf ſolche Erſcheinungen gehörig vorbereiten, auf die Geſchichte, Wirkſamkeit und Bedeutung des Tonſetzers aufmerkſam machen, deſſen Vorzüge und Schönheiten

Digitized by Google

ahnen laſſen, ohne durch Emphaſe und Gleisnerei die Erwartungen zu überſpannen. Dergleichen würdige Aufgaben für Directionen und Dramaturgen liegen in Deutſchland noch gar viele vor, und ſolchen Mitteln zu entſagen, gehört bis jetzt zu ihren auffallenden Mängeln und Gebrechen. Ich ſehe nicht ein, welche Uebel daraus entſtehen ſollten oder welches Hoheitsrecht dadurch vergeben werden könnte, wenn in ſolchen Fällen der Dramaturg ſelbſt in einem Prologe ꝛc. von der Bühne herab zu dem Publikum ſpräche. Ich glaube vielmehr, daß dadurch ſeine Stellung zum Publikum, zur Direction und zu den Künſtlern eine natürlichere und freundlichere und fruchtbare werden könnte, während der wahre Sinn für das Theater überhaupt und beſonders für das Vaterländiſche, Nationale unfehlbar dadurch lebendiger angeregt würde, als dies durch die allergelehrteſten Journalartikel und Abhandlungen geſchehen kann. Soll und kann das neue Drama und die neue Oper lediglich durch ſich ſelbſt wirken oder fallen, ſo kann dies doch mit allen älteren Erſcheinungen, welche nicht gerade unter die klaſſiſchen Dinge erſten Ranges und lauteſten Rufes gehören, nicht wohl der Fall ſein: ſie dürfen nicht zu unvorbereiteten Gemüthern plötzlich auf die Scene herabfallen, ſie müſſen dem allgemeinen Verſtändniſſe näher gebracht, gewiſſermaßen anſchaulich gemacht werden, weil ſie ſtets der Zeit etwas Fremdes und Fernes an ſich tragen, was durch ſogenannte Ueberarbeitungen und Zuſätze weder verdeckt noch beſeitigt werden kann, aber durch eine verſtändige Vorbereitung und verſtändliche Erklärung ſich gar wohl ausgleichen läßt. Dies erſcheint um ſo natürlicher und zweckmäßiger jedem deutſchen Publikum gegenüber, da dieſes, wie kein anderes der Welt, Jahr aus Jahr ein mit einem bunten Durcheinander von Franzöſiſchem, Engliſchem, Italieniſchem, Spaniſchem, Portugieſiſchem ꝛc. und Vaterländiſchem geſpeiſt und getränkt wird, und da es Alles und Jedes auf derſelben Scene und von denſelben Darſtellern ſehen muß. Der Gelehrte, welcher ſich nicht ſpeciell mit ſolchen Studien beſchäftigt, gelangt dabei ſelten zu einer deutlichen Anſchauung und Ueberſicht, wie ſollte man ſolche nun gar von dem Publikum verlangen können? Eine ſolche Anſchauung einfachſt zu erſtreben, iſt Sache der Directionen und Dramaturgen, ſie erreichen, würde einer der förderndſten Schritte zu einer wohlthätigen Wiederbelebung der deutſchen Bühne beim

Digitized by Google

Publikum und bei den Künstlern selbst werden, ein größeres und innigeres Verständniß zwischen beiden herbeiführen, als solches leider bisher möglich gewesen ist.

Mit keinem Ausdrucke ist man in Deutschland so freigebig, als mit den Worten Genie und genial. Dies bethätigt sich auch in Beziehung auf Johann Friedrich Reichardt, geboren 1751 zu Königsberg, den so viele Ultrafreunde als Operntonsetzer genial nannten, wie ihn unvorsichtige Gegner überherb tadelten. Geist, Kenntnisse, technische Fertigkeit, ein gewisses savoir faire giebt sich in seinen Opernpartituren kund, von Genie im Dramatischen keine Spur; edle Züge scharfer Karakteristik, mitunter großartiger Einfachheit, wechseln mit Leere, Herbheit, Schroffheit, und nirgends zeigt sich darin jene Feinheit der Auffassung, ich möchte sagen jene Geistesspiegelung, ja Aetherisirung, wie in seinen Compositionen Göthe'scher Gedichte. Seinen Opern hat die Zeit vollkommen Recht angethan, indem sie solche sämmtlich fast spurlos dahinsterben ließ. So hätten wir eigentlich hier gar nichts mit diesem gelehrten, vielseitig interessanten und geistreichen Manne zu schaffen, wenn er nicht durch Erfindung des deutschen Liederspiels dem deutschen Theater ein neues schönes Hülfsmittel geboten, dem Dichter und Tonkünstler eine neue Bahn eröffnet hätte [28]).

Wir möchten gern verstanden sein, daher müssen wir abermals eine Definition voranstellen: „Liederspiel ist eine Gattung von Drama, welche sich von dem Singspiele oder der Operette hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß alle darin vorkommenden Gesangstücke nur aus eigentlichen Liedern bestehen, welche entweder dem Publikum bereits bekannt sind, oder in der Liederform eigens hiezu neu componirt wurden, mithin auch mit sehr einfachem Accompagnement geschmückt sind." Mag ihm immerhin das französische Vaudeville dazu die ersten Gedanken gegeben haben, so leuchtet doch ein, daß er diesen Gedanken deutsch verarbeitete und durch Beschränkung auf das reine Lied, im Gegensatze zu dem Vaudeville, welches sich auch anderer bekannter Melodien jeder Art und zwar parodirend bedient, eine neue, rein begränzte und in sich abgeschlossene Kunstform geschaffen hat. Und diese Form entspricht vollkommen dem deutschen Geiste und Sinne, der deutschen Liedesseligkeit, dem deutschen Liederreichthume, dem Aufschwunge und

Digitized by Google

der tiefen Bedeutung, welche das deutsche Lied über alle anderen gewonnen hat. Das Lied gehört ja zu den eigentlichen karakteristischen Wahrzeichen alles Deutschen!

Erwägt man, daß alles wahrhaft Nationale stets und überall zum Beliebtesten leicht erhoben werden kann; daß Deutschland jährlich eine ungeheure Zahl neuer Lieder hervorbringt, worunter des Guten viel, ja stets auch Vortreffliches sich befindet; ferner daß Deutschland Tausende von älteren Liedern aller Gattungen und Stimmungen in seinen verschiedenen Gauen und Idiomen besitzt: so ist es leicht zu erkennen, daß es der deutschen Bühne bei einiger Aufmerksamkeit leicht geworden wäre, einen mit der Zeit fortschreitenden Schatz von Liederspielen in das Leben zu rufen, eine treffliche und unversiechbare Quelle edler Genüsse zu eröffnen, Dichter und Tonsetzer würdig zu beschäftigen, Sänger und Sängerinnen wohlthuend zu üben, ja geradezu zu bilden. Erwägt man auch, daß das nationale Element des deutschen Liedes bei sinniger Benutzung und Pflege auf der Bühne wohl im Stande gewesen wäre, gegen die Ueberschwänglichkeiten, Ab- und Ausschweifungen der italienischen und französischen Musik eine eben so sichere Wehr zu bilden, wie gegen die scholastischen Verirrungen in der deutschen Oper selbst, so staunt man billig über die herz- und geistlose Fahrlässigkeit der deutschen Bühne, welche ein so köstliches Mittel jämmerlich verkümmern, eine so reiche Quelle elend versiechen ließ. Aber diese Fahrlässigkeit findet ihre einfachste Erklärung in der Vielköpfigkeit Deutschlands, in der gegenseitigen Isolirung der deutschen Bühnen, in ihren provinziellen Eitelkeiten und Eifersüchteleien, welche immer die Blicke mehr nach Außen als nach irgend einer andern deutschen Stadt treiben, in der Erbärmlichkeitsansicht von der Honorirungspflicht gegen Dichter und Tonsetzer, und hauptsächlich mit in der Bequemlichkeit, auf hundert verschiedenen Wegen französische Vaudevilles sich zu verschaffen und zubereiten zu lassen. Erklären, ja gewissermaßen entschuldigen ließe sich eine solche Vernachlässigung des Nationalen, wenn die ersten deutschen Liederspiele und deren Fortsetzungen keinen Beifall gefunden, und um auch finanziell zu sprechen, sich nicht rentirt hätten. Aber thatsächlich fand gerade das Gegentheil statt, indem Reichardt's Liederspiele „Liebe und Treue, Jery und Bätely" ꝛc. entzückten und Kasse machten, alle nachfolgenden dieselbe Wirkung

Digitized by Google

thaten, und ſogar in unſerer blaſirten Zeit noch bedeutender Wirkung fähig ſind, wie Holtey's ſo gelungene Dichtungen dieſer Art glänzend genug bewieſen haben. Unhaltbar, ja geradezu albern iſt der Einwurf gegen die fernere Benutzung des Liederſpiels: daß es zur Monotonie führe und daher langweilig werden müſſe. Denn nirgends ſchreibt eine vernünftige Regel vor, daß man nur ſentimentale Lieder anwenden dürfe und die Gattungen des Liedes ſind wohl mannigfach genug, um für jede Situation und jeden Karakter Paſſendes zu finden, Mannigfaltigkeit der Geſänge herbeizuführen. Und dann ſteht auch nirgends geſchrieben, daß das Lied nur in ſeiner einfachſten Form ſtets erſcheinen und jede Ausbildung vermieden werden müſſe. Kann nicht ein Lied für 2, 3, 4 und mehr Stimmen verwendet, ja als Chor benutzt werden, ohne deßhalb ſein urſprüngliches Unterſcheidungsmerkmal einzubüßen? Würde nicht gerade eine ſolche Erweiterung wünſchenswerth erſcheinen, für ſinnreiche und geiſtvolle Tonſetzer einen höheren Reiz gewähren? Wäre nicht ſogar eine ſolche Benutzung der Liedesform etwas Althergebrachtes und Bekanntes?

Wir ſind, dem Himmel ſei Dank! wieder etwas mehr deutſch, als wir es ſeit Jahrhunderten geweſen. Wir leben in einer Periode der Abſpannung des Bewunderns und Anbetens alles Ausländiſchen: Italiens Oper hat keinen Roſſini und Bellini mehr; die franzöſiſche Oper hat mit der Stummen von Portici, wahrſcheinlich für geraume Zeit, den Zenith ihrer magiſchen Kraft überſchritten. Meyerbeer iſt nicht groß genug zum Vermittler zwiſchen der alten und der neuen Zeit, Deutſchland hat einen Mozart oder Weber noch nicht wieder gefunden und alle Journalpoſaunen der Welt können unſre Oper des Augenblicks von einer gewiſſen Nervenſchwäche nicht freiblaſen, kein Genie der Oper ſteht an der Spitze. Wohlan denn, wir haben hunderte von trefflichen Liedern, welche in den Muſikläden verſchimmeln, auf Klavieren beſtauben, im Dilettantismus verſäuern; wir haben herrliche, köſtliche Lieder, um welche uns alle Nationen beneiden, und welche wir ſelbſt nicht zu hören bekommen: belebt dieſe Lieder für die Nation, ſchafft das edle deutſche Liederſpiel von Neuem, benutzt es zur Wiederbelebung und Veredlung der deutſchen Bühne, die deren ſo bedürftig iſt. Und haltet ihr es auch ferner für einen Aber-

Digitized by Google

glauben, deutsche Dichter und Tonsetzer bezahlen zu sollen, wie andere Nationen es thun, so gönnt ihnen und dem Volke wenigstens die unschuldige Freude — zu leben, Leben zu äußern, sich gegenseitig zu beleben, aus dem himmlischen Quell des nationalen Liedes sich gegenseitig zu erfrischen, zu erquicken, zu stärken!

Sei Reichardt wie er sei, möge er gethan und geschrieben haben, was er wolle, die Zeit hat ihre Schleier und Mäntel darüber geworfen, aber wir wollen freudig und dankbar uns stets daran erinnern, daß Er uns das deutsche Liederspiel geschaffen hat!

Ihm unmittelbar schloß sich ein blühendes und glänzendes Talent an, welches in seinen Liedern häufig entzückende Ausflüge in die Regionen des Genies machte, und noch jetzt im Munde und Herzen der Nation fortlebt: Friedrich Heinrich Himmel, geboren 1765 zu Treuenbritzen, Schüler von Naumann und in Italien für Operncomposition eingeweiht. Seine großen Opern sind für die Bühne bedeutungslos geblieben und sollen auch, künstlerisch betrachtet, nicht von Bedeutung sein, was ich nicht beurtheilen kann, da ich keine davon gehört noch in der Partitur zu Gesicht bekommen habe. Aber um so lebendiger griffen seine Liederspiele: „Fröhlichkeit und Schwärmerei" und die ewig reizende „Fanchon" auf das Repertoir ein, während seine heitere Oper „die Sylphen" bei weitem weniger Sensation erregte. Fanchon bleibt für uns sein Hauptwerk, obgleich es nach der Form zwischen Liederspiel und Oper schwankt. Seine Melodien sind gewöhnlich einfache, aus der Seele strömende Ergüsse wahrer, lebendig und schön sich aussprechender Empfindung, in heitern Situationen mit Laune, Neckerei und Witz sehr pikant gewürzt, eine gewisse gefällige Bonhommie niemals verleugnend. Möge man seinen Opern immerhin Mangel an Tiefe und besonders Mangel an Arbeit zum Vorwurf machen, so beruht ein Hauptverdienst seiner Singspiele gerade darin, daß auch deren harmonische Theile und Instrumention auf so leichten Schwingen, so lustig und duftig sich bewegen, wie die Melodien selbst, welche mit schwerer Bewaffnung, Zopf und Gamaschen schwerlich so wohlgemuth in die Ohren springen, so elektrisch die Herzen entzücken würden. Diese Leichtigkeit der Behandlung wäre manchen andern deutschen dramatischen Compositionen zu wünschen und sie kann bei einem so denkenden und kenntnißrei-

Digitized by Google

chen Manne, wie Himmel, unmöglich der Unwiſſenheit, ſondern ſie muß angeborenem geſundem Geſchmacke oder reifer künſtleriſcher Erwägung beigemeſſen werden; in keinem Falle aber kann ſie bei Vernünftigen zum Vorwurfe gereichen.

Ignatz Umlauff, 1756 zu Wien geboren, der erſte Muſikdirector der von Kaiſer Joſeph II. zu Wien gegründeten deutſchen Oper, oft dabei Stellvertreter von Salieri, wirkte im Gebiete der komiſchen Oper und des Singſpiels einige Zeit mit Glück, ja mit Auszeichnung, ſo daß einzelne ſeiner Geſänge, wie z. B. „Zu Steffen ſprach im Traume" Lieblinge durch ganz Deutſchland wurden, und mehrere ſeiner Opern, wie „die pucefarbenen Schuhe, die Bergknappen, die ſchöne Schuſterin, die Apotheke, die glücklichen Jäger", der 2. Theil von „Zemire und Azor", und beſonders „das Irrlicht" gern geſehen über alle Bühnen wandelten. Neben Reinheit des Satzes, einfacher und karakteriſtiſcher Harmonie, ſchöner Führung der Singſtimmen, muß man ihnen Leichtigkeit und Gefälligkeit des Styls, Anmuth der Melodie, eine reiche Ader von Jovialität, ſowie manche glückliche Anflüge von Humor zuerkennen. Seine Werke ſind ſämmtlich von der Scene verſchwunden; einige davon wieder aufzunehmen, dürfte nicht unter die unglücklichen Verſuche zu rechnen ſein.

Joſeph Wölffl, geboren 1772 zu Salzburg, Schüler von Mozart's Vater und Mich. Haydn, als Clavierviruos bis zum Nebenbuhler von Mozart und Beethoven ſich aufſchwingend, als Tonſetzer Mann von hohem Rufe, beſchenkte auch das komiſche Theater mit einigen Werken, „der Höllenberg, das ſchöne Milchmädchen, der Kopf ohne Mann", wovon beſonders die erſte Oper ziemlich lange ſich erhielt und viele Federn in Bewegung geſetzt hat. Indeſſen ſcheint ſo viel gewiß, daß die Muſik dieſer Opern weder ſeinen übrigen Compoſitionen, noch ſeinem ſonſtigen Ruhme entſpricht, auch ſchwerlich durch eine Wiederaufnahme neue Reize gewinnen dürfte.

Aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hier noch ein Hundert Namen von dramatiſchen Tonſetzern aufzuführen, wäre ein Leichtes; aber gewiß würde eine ſolche Nomenclatur von Tonſetzern und ihren Werken überflüſſig erſcheinen, obgleich manches Schätzbare darunter zu ſuchen iſt, indem die Ueberſicht dadurch keineswegs in ein helleres Licht geſtellt werden könnte. Nach der

Digitized by Google

Hauptsache finden wir denn folgende Gestaltung der Verhältnisse der komischen Oper Deutschlands bei Mozart's Tode vor:

Die große Mehrzahl der Tonsetzer sucht, wo nicht die Elementarbildung, doch die letzte Feile ihrer Bildung bei der italienischen Oper, wenigstens bei italienischen Meistern; während das eigentlich italienische Princip des Concertgesanges im Drama, auf Kosten des dramatischen Karakters und harmonischer Veredlung, durch Gluck's und Mozart's verschiedene Ansichten bedeutend erschüttert worden ist, ohne daß daraus noch eine deutliche und entscheidende Katastrophe in Italien selbst zum Durchbruch gekommen wäre. Dort bleibt Alles noch so ziemlich beim Alten.

In Frankreich erhebt sich mitten in den wildesten Revolutionsstürmen der alte Nationalgeist unter der Repräsentation tüchtiger und glücklicher Vorkämpfer, gegen den gewaltigen Andrang des Ultra-Gluckismus, verbunden mit energischem Streben nach Bereicherung der Harmonie und Instrumentation, wie nach theoretischer Gründlichkeit und Fülle, während eine Vermittelung des französischen mit italienischen und deutschen Elementen vielfach erstrebt und von Einzelnen nicht unglücklich erreicht wird.

In Deutschland hat sich die Bach'sche Wissenschaftlichkeit mehr und mehr Bahn gebrochen und geht, auch durch Mozart's Beispiel angeregt, und auf Händel's mehr und mehr erkannt werdende Großartigkeit gestützt, allmälig in Fleisch und Blut über, theils auf dem Mozart'schen Wege wahrer Erkenntniß und Förderung, theils auf dem Wege des Mißverständnisses, der Bethörung, der Verwechselung der Begriffe von Zweck und Mittel.

Daneben rührt sich der italienische Geist des Melodienthums und der Gesangespracht noch lebendig in allen Ecken und weiß sich in die neuen Ansprüche der Zeit eben so wenig zu schicken, wie in die altehrwürdigen Forderungen der Reinheit und Einfalt. Um so weniger, da einerseits Gluck's Rationalismus vielfach bekämpft, vertheidigt, nachgeahmt, aber auch gar oft auf die Spitze gestellt wurde und so im Allgemeinen, statt Erhellung herbeizuführen, in mancher Hinsicht das Dunkel und die Verwirrung vermehrte. Das Neue, Originelle, Geniale, wahrhaft Schöne in Mozart wird theils erkannt, theils nur gefühlt, geahnet. Man findet Gluck's und Bach's Lehren darin verkörpert und doch wieder das Ganze im Widerspruch mit beiden. Man hört den

Digitized by Google

ganzen von den Italienern her gewöhnten Zauber des Melodienreichthums, aber die Gesänge schweben nicht mehr so frei und unbekümmert über Trommel- und Murky-Bässen in den Lüften [29]), sondern die Harmonie und Instrumentation verschwistert sich auf das Innigste mit ihnen, bewegt sich, lebt, singt, weint und jauchzt, liebt und haßt mit ihnen. Alles vergeistigt sich in einem Meere von Melodien, die frühere Trennung hört auf, Alles ist nun nur ein einziges, untrennbares Ganzes, welches durch manche Freiheiten und tiefere Blicke in die innere Natur der Musik gegen die alte Regel und alles Autoritätsherkommen oft verstößt, dem Sänger neue Gesetze vorschreibt, das Orchester zu neuen Studien zwingt, den Zuhörer zu einer neuen Aufmerksamkeit treibt, in neue Regionen bannt, das ungewöhnte Ohr mystisch und oft gespensterartig, unheimlich umrauscht, ja abstößt, während die unwiderstehliche Magie des Genies, die Ahnung einer von ihm bereiteten neuen, poetischen Zeit immer wieder fesselt und entzückt. Dabei ist denn natürlich an eine reine und tiefere Erkenntniß und Einsicht des neuen Geistes noch nicht zu denken, die Studien Mozart'scher Werke geben sich mehr durch Nachahmungen seiner Formen und Aeußerlichkeiten, als durch Eindringen in seinen Geist zu erkennen, obgleich Haydn, auf anderem Wege nach demselben Ziele schreitend, ihm schon vorgearbeitet hatte.

Die komische Oper hat durch Dittersdorf nun eine feste abgeschlossene, wirksame Form gewonnen, wodurch sie der ernsten Oper näher tritt, vom Singspiele sich wesentlich unterscheidet, während dieses in Hiller, Wolf, Schweizer, Benda ꝛc. glückliche Bearbeiter gefunden, in Mozart auf eine glänzende Höhe sich emporgeschwungen hat. Dazu erfindet Reichardt das echt deutsche, dem nationalen Sinn und Geist gleichsam angeborene Liederspiel.

Zu allen diesem Reichthum von Entwickelungskeimen und Fortschritten kommt noch der glückliche Umstand, daß die verblendete Vorliebe für Italienerthum sich mehr und mehr verliert, die italienischen Theater mehr und mehr verschwinden, bald auf deren zwei sich beschränken. Auch Einheit der Ansicht und des Strebens scheint sich gleichzeitig in Deutschland herzustellen, indem Wien, als die Stadt eines Gluck, Mozart, Haydn, Dittersdorf, W. Müller und so vieler bedeutender Tonsetzer, unmerk-

Digitized by Google

lich zur Metropole und Tonangeberin in musikalischen Angelegenheiten sich aufschwingt und seine Oberherrschaft in den verschiedenen Gebieten in der That auf eine gedeihliche und würdige Weise übt. Wien war auch ganz zu einer solchen Oberherrschaft geschaffen, und ist es noch wie keine andre deutsche Stadt: 4 Theater für alle Nuancen und Gattungen musikalisch dramatischer Werke; ausübende Künstler und Virtuosen ersten Ranges in allen Zweigen; eine Ueberfülle von Chor- und Orchesterpersonalen; ein für Musik warm empfängliches, vielseitig geübtes und erfahrenes, musikalisch gebildetes Publikum; eine große Zahl musikalisch Gelehrter und Tonsetzer aller Arten, unter welchen eine einseitige Richtung nicht eintreten, ein einseitiges Urtheil nicht zur Geltung gelangen konnte; eine zahlreiche, hochbegüterte Aristokratie, welcher das Geld nicht an das Herz gewachsen, aber Lust für Kunstgenüsse, österreichische Freude an Musik angeboren war — in diesem Allen lagen wohl Elemente der Oberherrschaft genug, jedenfalls mehr, als irgend eine andere deutsche Stadt aufzuweisen hatte.

Eine historisch merkwürdige Erscheinung bleibt es immer, daß Wien gerade in demselben Augenblicke, wo es politisch aufhörte, Deutschlands heilige Metropole zu sein und halb Deutschland mit dem Schwerte in der Hand sich ihm gegenüberstellen mußte — zur musikalischen Tonangeberin sich aufschwang und dies auch nur so lange blieb, bis es durch die Wiedervereinigung der deutschen Stämme zu einem deutschen Bunde an die Spitze dieses Bundes sich stellte und sein neues frankfurtisches Herrschaftssystem zu entwickeln begann. Mitten im Donner der Schlachten war das Herz der Deutschen immer zu Oesterreich hinübergeflogen, und im Schatten der Friedenspalmen wendeten sich Auge und Geist trauernd von ihm ab; und daran war das deutsche Herz nicht schuld!

Als eine zweite historische Merkwürdigkeit mag angeführt werden, daß Wien seine Oberherrschaft keineswegs besonders im Interesse der deutschen Musik und der deutschen Tonsetzer ausbeutete, sondern gerade in den Jahren, wo Oesterreich auf Leben und Tod mit Frankreich im Kampfe lag, der französischen Musik auffallend huldigte, die französische Weise zum Modeartikel in Deutschland erhob, während Dresden die Vorliebe für Italienisches durch Simon Mayr's und Paer's Werke umsonst dagegen in die

Schranken stellte. Aber Wien trug nicht die Schuld dieses Franzosenthums, sondern einerseits das deutsche Unwesen der Vielköpfigkeit, Zersplitterung und Eifersüchtelei; andererseits die Ohnmacht oder Verkehrtheit der deutschen Operndichter und Tonsetzer, so daß das deutsche Element in der That nur durch Mozart und die bessern Tonsetzer des vorigen Jahrhunderts sich am Leben erhalten konnte.

Der Frieden von Luneville und seine Folgen vermehrten die Zahl der deutschen Bühnen bedeutend und hoben manche bisher wandernde Gesellschaft in den Rang stehender oder Hofbühnen, ohne daß der gänzliche Mangel an Gesangslehranstalten und Gesangslehrern dem wachsenden Bedürfnisse an Sängern und Sängerinnen hätte genügen können. Dabei organisirten sich natürlich auch stehende Orchester für die Bühne und manche der alten bescheidenen Musik- und Concertdirectoren prangten fortan mit dem Titel von Hofkapellmeistern. Damit wuchsen auch die Ansprüche des Publikums allerwärts, und die nun stehenden, Jahr aus Jahr ein in oft kleinen Städten fortspielenden Theater mußten nothwendig einen größern Reichthum im Repertoir entfalten, um mehr Mannigfaltigkeit der Genüsse herbeizuführen, namentlich die Operndarstellungen vermehren.

Unter solchen Constellationen kamen die Werke eines Gretry, Dalayrac, Berton, Isouard, Boyeldieu, Catel, Mehul, Cherubini, Spontini ꝛc. den deutschen Bühnen um so gelegener, da von den italienischen Dingen nur noch wenige auf der Bühne haltbar waren, die Zahl der gangbaren deutschen Opern und Singspiele auf 25, höchstens 30 sich beschränkte und von allen neu erstehenden deutschen Operntonsetzern jener Periode, mit Ausnahme von Beethoven, auch nicht einer hervorragend genug sich zeigte, um auf den Bahnen Mozart's, Weigl's, Winter's, Dittersdorf's ꝛc. mit einigem Glanze weiter zu führen, neue Schönheitselemente für die deutsche Oper zu entwickeln, neue poetisch lebenskräftige Gestalten heraufzubeschwören, bildend und fördernd auf die deutsche Oper einzuwirken. Alles blieb für die Oper und in derselben so ziemlich beim Alten, nur Chöre und Orchester wuchsen und veredelten sich auf eine merkwürdige Weise. Oesterreich, Baierns Kirchenanstalten und einzelne protestantische Schulen und Singchöre lieferten die halbwegs brauchbaren Sänger, während

Digitized by Google

nur Einzelne ihre Gesangsausbildung noch in Italien oder bei Italienern suchten.

Diese ganze Periode brachte nur 3 eigentlich hervorragende und dauernde Werke in Deutschland hervor: Fidelio von Beethoven, die Schweizerfamilie von Weigl, Fanchon von Himmel; also nur ein einziges Werk der komischen Gattung, obgleich die Zahl der, aus der vorigen Periode herüberlebenden und der neu erstandenen Tonsetzer sehr bedeutend, und die Menge ihrer damals componirten Werke nicht klein war. Das so lange in der Musik von Italien, wenigstens in der Praxis und im Leben gehofmeisterte und bevormundete Deutschland schien sich von dem Gedanken gar nicht losreißen zu können, daß es Lehre und Beispiel stets außerhalb seiner Grenzen suchen müsse. Deutschland vergaß völlig, daß seine deutschen Männer, wie Händel, Gluck, Simon Mayr, mächtig genug gewesen, in England, Frankreich und Italien wesentliche Reformen einzuführen, daß seine Haydn und Mozart in den musikalischen Ansichten der ganzen Welt mehr und mehr eine Umwälzung hervorbrachten, neue Lebenselemente für die Kunst geltend machten. Vom Glanz der Sterne am Himmel der französischen Oper überrascht, wendete es seine Blicke von der Heimath ab nach Paris und die Zeit der französischen Oper in Deutschland begann von der Metropole Wien aus.

Abgesehen von dem politischen Einflusse Frankreichs und seines ruhmstrahlenden Kaisers und der scheinbaren Verbrüderung mit so vielen deutschen Stämmen, müssen wir indessen auch bekennen, daß in der Oper selbst zwei Gründe solcher momentanen Glanzherrschaft lagen. Unstreitig waren die damaligen Häupter der französischen Operncomposition, Cherubini, Mehul, Spontini, Boyeldieu ꝛc. in mancher Hinsicht allen neu auflebenden deutschen Tonsetzern überlegen, und dazu genossen sie das Glück, gewandte, lebensfrische Dichter ihrer Bühne zu besitzen, wie solche Deutschland nicht aufzuweisen hatte, während all ihr Streben und Wirken in dem einzigen Paris sich concentrirte und sicher war, überall Anerkennung zu finden, sobald es die Stimme von Paris für sich gewonnen hatte.

Dies Alles war bei uns anders. Galt gleich Wien für die musikalische Metropole, so ließen deßhalb die andern Residenzen und größern Städte, deren Tonsetzer und Dichter, ihre Ansprüche

Digitized by Google

und Anrechte ſich nicht ſchmälern, und der Erzeugungstrieb zeigte ſich überall lebendig. Wo nur eine Opernbühne — wenn noch ſo mager und unvollſtändig — unterhalten wurde, tauchten Tonſetzer und Dichter auf, welche beide oft keine andre Oper als die ihres Ortes geſehen, keinen einzigen wahren Sänger gehört hatten. Die Pietät der Stadt jauchzte ſolchen ſpeciell vaterländiſchen Producten Beifall zu, die Zeitſchriftler des Orts poſaunten unermeßliches Lob darüber in allen Blättern aus, jede Stadt hatte bald ihren eigenen Mozart und Gluck. Aber das Publikum hütete ſich wohl, dieſe Meiſterſchöpfungen öfters genießen zu wollen, denn Muſik und Gedicht ſchienen ihm gleich langweilig, und die Directionen andrer Städte gingen nur mit Widerſtreben daran, Opern, welche nicht die Feuertaufe Wiens überſtanden hatten, auf die Scene zu bringen, weil der Erfolg einer von Wien gekommenen, beſonders franzöſiſchen Oper beinahe unfehlbar für ihre Kaſſe, und andern Falls höchſtens ein Succès d'estime vorauszuſehen war. Man lebte gar zu häufig in dem ſüßen Wahne, daß Kenntniß und Erfahrung in den Lehren von Generalbaß, Harmonie und Contrapunkt ſchon zu tüchtiger Compoſition einer Oper genügten, daß grammatiſche Reinheit eigentlich das Hauptverdienſt ausmachte: man ſtellte die Compoſition völlig auf den Kopf, indem man, ſtatt die Harmonie poetiſch nach der Melodie zu bilden und aus dieſer herauszuleiten, die Harmonie als Hauptſache oft ſehr mühſam im Schweiß des Angeſichts arbeitete und dann die Melodie daraus herauspünktelte, ſie nicht unmittelbar aus der Seele und dem Quell der Poeſie ſchöpfte, ſondern dem Clavier oder der Violine ſie abnöthigte, unbekümmert, ob irgend ein Sänger im Stande ſein würde, ſolchen Zwangsmelodien dramatiſches Leben einzuhauchen, unbekümmert ſogar darum, ob die Melodie im Meeresgetoſe der überſchwenglichen Harmonie und des Inſtrumentenſturmes gehört werden könnte.

Gleiche Unerfahrenheit oder Mißachtung der poetiſchen Grundbedingungen für jedes Opernbuch herrſchte größtentheils bei den Dichtern vor: Glatte, ſchöne Phraſeologie, ungeheuer zierlich ausgeſponnene Dialoge, rein und nett gebrechſelte Verſe in völlig unmuſikaliſchen Strophen, ohne Rückſicht auf Vokalenwechſel für den Sänger und auf die Möglichkeit eines declamatoriſchen Vortrags; dabei entweder gänzliche Verflachung der Fabel und der Karaktere

Digitized by Google

oder übertrieben verſchlungene Verwickelung, wahrhafte Labyrinthengänge, ein myſteriöſer Intrikenknäul, der endlich im Finale — oft ganz unverſtändlich für den Zuhörer — entzwei gehauen wird. So arbeiteten Tonſetzer und Dichter, ohne Lohn und Freude für ihre Bemühungen zu erleben und genoſſen höchſtens das Glück, daß man der Geſchmackloſigkeit des Publikums das Mißlingen öffentlich zuſchrieb, oder ein Kampf ſich entſpann, wobei eine Partei lediglich dem Tonſetzer, die andre dem Dichter alle Schuld beimaß. Iſt es nicht großen Theils noch heute ſo?

Glücklicher in jeder Hinſicht waren die für Wien arbeitenden Dichter und Tonſetzer. Die Wiener Dichter hatten die Hauptbedingungen eines Opernbuchs in allen beſſern Werken der Italiener hinlänglich praktiſch kennen zu lernen Gelegenheit, ſie ſahen jetzt die mehr luſtſpielartigen, künſtlicher und wirkungsreich conſtruirten Opernbücher der Franzoſen und hiernach gingen ſie denn geradezu auf Erſtrebung der Hauptſache los. Fanden ſie in der eigenen Bruſt nicht Stoff genug zu ſolchen Gedichten, ſo überſetzten ſie Franzöſiſches oder Italieniſches, ſehr oft ohne Angabe der Quellen und leider auch ſehr oft mit naivſter Vernachläſſigung der Form und des Ausdrucks. Aber Geſchick, Theaterkenntniß, Operntact zeigen doch ihre Bücher vorzugsweiſe, und Wirkſamkeit der dramatiſchen Oekonomie iſt ihnen nicht abzuſprechen.

Dieſes Aufkommen der franzöſiſchen Oper belebte die alten Kämpfe von Neuem, laut in die Welt hinaus, oder ſtill in der Bruſt der Künſtler, wie des Publikums. Während Mozart's Geiſt täglich lebendiger erkannt und geliebt wurde; während ein großer Theil der Tonſetzer mit Händen und Füßen an das „wie er ſich räuspert und wie er ſpuckt" des großen Bach und des gelehrten, didaktiſch und kritiſch ſehr oft weiter führenden Kirnberger ſich anklammerte und die wiſſenſchaftliche oder afterwiſſenſchaftliche Arbeit auf den Thron der Poeſie erheben wollte, erſchien Gluck's rationeller Grundgedanke in Cherubini, Mehul und theilweiſe in Spontini wieder reich gewappnet und glänzend verkörpert, nach der Idee Vieler ſogar verſchönert, veredelt, höher potenzirt auf der Scene. Denkt man ſich dazu die noch immer nicht ganz erſtorbene Vorliebe Vieler für die italieniſche Weiſe, das Fortleben mehrerer italiſcher Meiſterwerke, die lebendige Wirkſamkeit eines Paer und Simon Mayr, die politiſchen Zerwürfniſſe im Her-

Digitized by Google

zen der Deutſchen, den Alpdruck auf dem ganzen deutſchen Weſen in jener Zeit deutſcher Erniedrigung, und den Mangel irgend eines neuen, eigentlich hervorragenden Genies unter den Operntonſetzern: ſo läßt ſich leicht ermeſſen, daß weſentliche Fortſchritte in der Kunſt nicht gemacht werden konnten, und in der deutſchen Oper ſogleich nach Mozart eine Art von Stillſtand eintreten mußte, oder vielmehr, da ein Stillſtand in keiner Sache denkbar iſt, eine wirre und dumpfe Periode der Gährung, woraus ſich unmöglich klar abſehen ließ, welche Art von Wein ſie eigentlich erzielen würde.

Ueberblicken wir nun aus der großen Zahl der Tonſetzer dieſer Periode unmittelbar nach Mozart das Leben und Wirken der Bedeutenderen unter ihnen im Verhältniß zur komiſchen Oper.

Friedrich Adam Hiller, geboren 1768, Sohn und Schüler des hochverdienten J. A. Hiller, wie dieſer edel deutſchen Strebens, aber von der Natur bei weitem nicht ſo reich ausgeſtattet. Grammatiſch rein und kunſtgerecht, leicht und gefällig ſchrieb er einige Singſpiele und Operetten, welche nicht einmal der glänzende Name ſeines Vaters über ganz Deutſchland auszubreiten vermochte. Sie gefielen und verſchwanden, ohne daß unſere Zeit einen Beruf fühlen könnte, ſie wieder ins Leben hervorzurufen. In keinem Falle gebührt ihm dieſe Stelle an der Spitze der vorzüglichſten Tonſetzer jener Periode, und ich führte ihn hier nur ein, um ihn auffallender von ſeinem Vater zu unterſcheiden, mit welchem Manche ihn nicht ſelten verwechſeln.

Alle Erinnerungen an ſieben der ſchönſten Jahre meines Lebens erwachen, indem ich des Mannes Namen ſchreibe, dem ich Freund geweſen, und von dem ich ſo viel gelernt habe: Ignaz Ritter von Seyfried, geboren 1776 zu Wien, Schüler von Mozart, Kozeluch, Haydn, von ſeinen Eltern zum Juriſten beſtimmt, von der Natur zum Künſtler berufen, dem Gebote der Eltern ungern folgend, bis Peter von Winter 1791 dieſe bewog, ihn ganz der Kunſt leben zu laſſen. Schon 1797 wurde er Kapellmeiſter bei dem Theater an der Wien und blieb es bis 1827, wo dieſe einſt ſo glänzende und auf ganz Deutſchland vielfältig einwirkende Anſtalt rückſichtslos als Gegenſtand der Geldſpeculation behandelt wurde. Seyfried erſcheint unſtreitig als der vorzüglichſte der deutſchen Tonſetzer jener Periode, als einer der er-

Digitized by Google

fahrenſten und gediegenſten Operndirigenten, als einer der gründlichſten und geiſtreichſten Kritiker, reich an Phantaſie, noch reicher an Verſtand und Wiſſen. Er lieferte zugleich einen der vielen lebendigen Beweiſe, daß man, um Gründliches hervorzubringen, nicht gerade einer langen Zeit bedürfe. Denn überblickt man die Maſſe ſeiner Compoſitionen für Kammer, Kirche, ernſte, komiſche Oper, Melodram und Schauſpiel, die Zahl und den Werth ſeiner belletriſtiſchen, kritiſchen und theoretiſchen Werke, und erwägt man, welche Summe von Zeit und Lebenskraft die Operndirection eines der bewegteſten Theater der Welt in Anſpruch nehmen mußte: ſo findet ſich leicht heraus, daß er auf jede ſeiner Compoſitionen ungemein wenig Zeit verwenden konnte[30]). Und die Muſik ſeiner Melodramen, wie zu Schauſpielen und Tragödien wird mit Recht eine klaſſiſche genannt, als Muſter des Satzes, der Poeſie und der Wirkſamkeit aufgeſtellt. Im Gebiete der komiſchen Oper, des Singſpiels und der muſikaliſchen Poſſe erhielt das Theater von ihm: „die Traveſtie von Agnes Bernauer, der Feenkönig, das Jägermädchen, die Ehemänner nach der Mode, Untreue aus Liebe, zum goldenen Löwen, Mitternacht, Roderich und Kunigunde, der Ehedoctor, der politiſche Schuſter, der Briefbote, Feodora, das lebendige Weinfaß, Er hält wahrhaftig Wort, Niklas am Scheidewege, der ſüße Brei, Drei Treppen hoch, der Roſenhügel, Montag Dienſtag Mittwoch, Zemire und Azor, der unſichtbare Prinz, die Ochſenmenuett, der hölzerne Säbel.“ Alle einactigen davon würden auch jetzt noch das Repertoir jeder Bühne zieren und bei halbwegs guter Darſtellung jedes Publikum erfreuen. Gewiß um ſo mehr, da viele davon neu wären und Neues von dem gewöhnlichen Publikum immer und überall verlangt wird, ihm aber neu iſt, was es noch nicht geſehen noch gehört hat. Da der Mehrzahl der deutſchen Bühnen das nöthige Geld fehlt, um fort und fort neue dramatiſche Schöpfungen von Dichtern und Tonſetzern zu erzielen, ſo ſollten die Directionen in der That mehr Kenntniß im Gebiete des Alten ſich erwerben, oder ihre Kenntniß reichlicher und umſichtiger benutzen, beſonders im Bereiche jener muſikaliſchen Kleinigkeiten, da wir gerade hierin in neueren Zeiten ſehr arm geworden ſind, und an dieſer Armuth jedes Repertoir ſchmerzlich kränkelt[31]).

Seyfried hatte als echter Künſtler und geiſtvoller Theore-

tiker natürlich eine bestimmte künstlerische Richtung, die er auch Zeitlebens treu verfolgte, und eine entschiedene Ansicht über Werth oder Unwerth mancher andern Richtungen und der daraus hervorgegangenen Werke. Welcher Richtung er angehörte, sagt recht deutlich genug seine tiefste Verehrung für Gluck, Mozart, Haydn, seine innige Freundschaft mit Beethoven, seine Herausgabe der Werke von Albrechtsberger und jede seiner kritischen Abhandlungen. Dennoch litt er nicht an jener leider so häufigen Krankheit deutscher Operndirectoren und Musiker: alle Werke und Tonsetzer, welche seiner Ansicht nicht zusagten, beim Einstudiren fallen zu lassen, bei den Darstellungen zu vernachlässigen oder geradezu fallen zu machen, bei dem Publikum vorhinein zu verschreien und zu verketzern. Ehrte er seine Künstlerpflicht durch offene Darlegung seiner Ansicht im Berathungszimmer der Direction, so ehrte er dann auch seine Amtspflicht eben so heilig, wenn gegen seine Ansicht eine Oper zur Darstellung bestimmt worden war, und gab sich alle erdenkliche Mühe, eine bestmögliche Darstellung nach allen Seiten zu erzielen, wußte mit seinem sichern Tacte oft Schwächen solcher Werke zu übertünchen und manche geistige Hülfe zu leisten. Ehre seinem Andenken!

Bleiben wir vorerst bei den Wiener Tonsetzern, so begegnen wir Michael Umlauff, 1781 zu Wien geboren, Sohn von Ignatz Umlauff der vorigen Periode, Kapellmeister am Kärnthnerthortheater. Gediegenheit der Kenntnisse und einen schönen Reichthum an Talent verrathen die vielen Balletcompositionen, und seine einzige dramatische Gesangscomposition, das Singspiel „der Grenadier", machte die Runde über alle deutschen Bühnen, wo er sich überall in einen Grenadier des betreffenden Landes verwandeln mußte. Es ist zu bedauern, daß der stille, bescheidene, intensiv reiche Mann aus einem Anfluge von Melancholie sich so bald der künstlerischen Wirksamkeit entzogen hat.

In die vorige und in diese Periode lebhafter eingreifend erscheint der Böhme Vincenz Tuczek. Voll hübscher, oft wahrhaft blühender Melodien, kaustischer Einfälle, aufregender Rhythmen, kräftiger Instrumentation und äußerst lebenvoller Chöre, bereicherten seine burlesken Singspiele und Opern das deutsche Repertoir für geraume Zeit und bis tief in unsere Zeit herein. Wer entsänne sich nicht seines Typhon (Rübezahl), seines Hans

Digitized by Google

Klachel, der allbekannten Dämona und jener draſtiſchen Parodie von Idas und Marpiſſa? Sie entzückten überall die Menge und fanden ſogar Gnade bei manchen der prüdeſten Kritiker, weil dem Satze wenig anzuhaben iſt und eine ſchöne Bildung des Tonſetzers überall hervorleuchtet.

Der 1787 zu Meidling geborene, als Clavierviruos mit Recht berühmte Hieronymus Payer würde, trotz ſeiner 160 durch den Druck veröffentlichten Werke und mehrerer dramatiſchen Compoſitionen, hier keine beſondere Erwähnung anſprechen können, wenn nicht ſein Zauberſpiel „das Sternenmädchen" neben den Donauweibchen ꝛc. eine lange Reihe von Jahren auf allen deutſchen Bühnen unter die Lieblingsſtücke des Volks gehört hätte; denn die übrigen deutſchen Singſpiele, ſowie ſeine dramatiſchen Compoſitionen für Paris und Amſterdam gingen ſpurlos vorüber. Wo die Donauweibchen ꝛc. noch floriren, dürfte auch das Sternenmädchen nicht verletzen, obgleich ſeine Muſik offenbar weniger anſpruchslos iſt und weniger natürliche Reize hat, gemachter und geſuchter erſcheint.

Joſeph Kinky, gewöhnlich Kinsky genannt, geboren zu Ollmütz 1789, erwarb ſich zu Wien durch ſeine vielen Compoſitionen von Pantomimen und Balleten einen ſchönen Namen und gelangte mit ſeinen Singſpielen: der Fürſt als Rauchfangkehrer, Lorenz als Räuberhauptmann, der Miethmann, Sultan Wampum (ein Quodlibet), auch auf viele deutſche Bühnen, wo ſie indeſſen im Strudel der bewegten Zeit bald untergingen. Die beiden erſten würden aber gewiß auch jetzt noch das beſcheidene Glück auf der Scene machen, welches überhaupt ſolche kleine Erſcheinungen anſprechen können, da die heitere, gefällige Muſik jene anerkannt draſtiſchen Stoffe belebt.

Was die Franzoſen un homme carré nennen, das war Friedrich Auguſt Kanne in hohem Grade, aber ſeine Viereckigkeit war leider eine ſehr verſchobene, woran man ſich auch mit dem beſten Willen für dieſen geiſtreichen, poetiſch ſo trefflich begabten und im Grunde der Seele höchſt biedern, ja edeln Mann häufig ſtoßen müßte. Ein Sachſe, 1778 zu Delitz geboren, hatte er den Studien von Theologie und Medicin bald Valet geſagt, ſich den ſchönen Wiſſenſchaften und mit beſonderer Vorliebe der Muſik zugewendet, mit ganzer Seele dieſer ſich hingegeben. Das

Digitized by Google

einseitige Getreibe der kleinen musikalischen Welt um ihn her wurde ihm bald zum Ekel, unwiderstehliche Sehnsucht trieb ihn nach dem damaligen Centralpunkte der Musik, nach Wien. Sein glühender Eifer für die Kunst, der Reichthum seiner mancherlei Kenntnisse, das Poetische in seinem ganzen Wesen, verschafften ihm bald hohe Gönnerschaft und die Zuneigung eines Beethoven, Weigl, Seyfried, während die ausübenden Künstler die Biederkeit und Unbestechlichkeit seiner scharfen kritischen Feder hochachten mußten. Er übernahm ehrenvolle und vortheilhafte Stellen, arbeitete mit riesigem Eifer theoretisch und praktisch, zeigte sich lustig, zutraulich, herzlich wie ein Kind, äußerst einfach und anspruchslos in seinen Lebensbedürfnissen, bis plötzlich wieder das ungebürlichste, wüsteste alte Studententhum unwiderstehlich seiner sich bemächtigte, ihn zum völligen Nichtsthun, zum Verachten aller Pflichten von Anstand und Würde, in den Schlamm des gemeinsten Bierhausjammers hinabriß, mit aller Welt, besonders mit seinen Gönnern und Freunden ihn entzweite, ihn igelig, finster, beissig, unerträglich machte, finanziell an den Rand des Verderbens trieb. Dann begann wieder eben so plötzlich der vorige Arbeitseifer: hatte er zu Hause sich müde studirt oder gedichtet oder einige Kapitel seiner Aesthetik der Tonkunst geschrieben, dann fuhr er empor, steckte Notenpapier in eine, sein Dintenzeug in die andere Tasche, ergriff den ungeheuern Prügel, stürmte hinaus in den Prater oder in die Brigittenau, wo es gerade am buntesten und lautesten herging, setzte sich mitten unter das Getümmel, bohrte den Prügel in den Boden, schraubte seinen Dintenstecher darauf und begann so eifrig und in sich selbst verloren zu componiren, als säße er einsam um Mitternacht in seinem Kämmerlein. Wehe dem, der auf den Einfall kam, ihn hier freundlich zu begrüßen oder gar durch Anknüpfung eines gewöhnlichen Gesprächs zu stören: er fuhr wie ein reißendes Thier auf. Das Schroffe, Abentheuerliche, Burschikose, oft sogar Romantische und Bittere seines ganzen Seins und Benehmens entfernte nach und nach alle Gönner und Freunde von ihm und versetzte ihn in den gefahrvollen Zustand des Isolirtseins. Indessen muß man dem trefflichen Gemüthe der Wiener zur Ehre nachrühmen, daß ihn deßhalb Niemand haßte, noch weniger Verachtung ihm zeigte, man ehrte Talent und Wissen und Grundkarakter in dem seltsamen Kumpan und bewies ihm sehr oft die

Digitized by Google

rührendſte Theilnahme mit größtem Zartgefühle. Aus dem Allem geht wohl leicht hervor, daß in ſeinen, beſonders in den ſpäteren Tondichtungen an eigentliche Abrundung und Vollendung nicht zu denken war, daß ſogar der Reinheit des Satzes, worauf er ſonſt ſo viel hielt, darin zuweilen ein Schnippchen geſchlagen wurde. Komiſcher und liebenswürdiger war er aber in der That nie, als gerade wenn ihm ein Freund oder Künſtler nach einer Probe oder Darſtellung ſolche grammatiſche Sünden nachwies oder ſie einfachſt mit dem Rothſtift corrigirte. „Seht ihr's, rief er dann oft vor Lachen beinahe platzend, in den ſchönſten und reichſten Wäldern laufen die Sauen am liebſten herum!" In allen ſeinen Compoſitionen findet ſich Vortreffliches, Meiſterhaftes, Blitze des Genies mit Zügen tiefſter Gelehrſamkeit, aber zu einem conſequent und rund abgeſchloſſenen Ganzen iſt es nirgends gekommen, vielleicht mit einziger Ausnahme ſeines mit Enthuſiasmus aufgenommenen, aber bald wieder vergeſſenen Orpheus. Die Wiederaufnahme einer ſeiner zahlreichen komiſchen oder heitern Werke würde ſchwerlich einer Bühne Segen bringen, wie vortrefflich auch einzelne Nummern in jedem ſein mögen, indem auch die Bücher wenig taugen [32]).

Wo früher der Name des vielſeitig verdienten Bautzen'ſchen Organiſten Chr. Gottlob Auguſt Bergt, geboren 1772 zu Oederan, genannt wurde, ſprach man auch mit beſonderer Achtung von ſeinen mehr heitern als komiſchen Opern, Sing- und Liederſpielen: „Laura und Fernando, die Wunderkur, Erwin und Elmire, das Ständchen, des Dichters Geburtstag, Mitgefühl." Sie mögen auch in mancher Hinſicht die vollſte Achtung verdient haben, aber Gemeingut der deutſchen Bühne ſind ſie niemals geworden, niemals über einen kleinen Kreis hinausgekommen und bald ganz verſchollen. Wahrſcheinlich verliert die Bühne dabei ſehr wenig, da wir des hübſch Gemachten faſt zu viel haben, aber eben ſo wahrſcheinlich würde unſere jetzige Bühne durch Aufnahme ſeines Liederſpiels „Mitgefühl" gewinnen, indem es an Liederſpielen weſentlich mangelt, und ein ſolcher Verſuch namhafte Anſtrengungen in keiner Weiſe verurſacht. Manche alte Lieder würden aber im lebendigen Gewande der Bühne und des Dramas wieder jung erſcheinen und wieder erfreuen und erquicken, wie ſie es bei der früheren Generation gethan haben.

Digitized by Google

Mehrseitig und lebendiger wirkte für die deutsche Oper Gottlob Benedict Bierey, geboren 1772 zu Dresden, Schüler von Weinlig dem Aelteren, und bereits als Jüngling Musikdirector bei mehreren sächsischen Bühnen, später einer der trefflichsten Opernbirigenten. In seinen, übrigens sehr verdienstvollen ersten Opern leuchtet beinahe überall Vorliebe für Cherubini und Bestreben, in dessen Weise zu wirken, lebhaft hervor, und darum gingen sie auch schneller wieder unter, als sie es sonst wohl verdient und erfahren hätten. Selbständiger, freier, origineller bewegte er sich in seinen Compositionen komischer und heiterer Opern und Singspiele, welche sämmtlich den Stempel eines reichen Talents, lebendiger Conception von Situationen und Karakteren, gründlicher Studien und genauer Bekanntschaft mit Singstimmen und Orchester an der Stirne tragen, und daher auch nur höchst selten in den argen Fehler des Bedeckens und Uebertäubens der Sänger verfallen. An Werken dieser Gattung erhielt die deutsche Bühne von ihm: „der Schlaftrunk, Rosette, der Gemsenjäger, das unsichtbare Mädchen, der Ueberfall, Elias Rips-Raps, Almazinda, das Blumenmädchen, das Donauweibchen 3. Theil[33]), der Zahltag, die Pantoffeln, Pyramus nnd Thisbe, die Liebe im Lager, Phaeton und Naide, der Apfeldieb, der Mädchenmarkt, Liebesabentheuer, Jery und Bätely, die böse Frau, die Ehestandskandidaten, der Zauberhain, der betrogene Betrüger, offene Fehde." Leider nahm er es bei der Wahl der Opernbücher nicht immer sehr genau, und so ging Manches vorzeitig unter, was sich durch Frische und Lebendigkeit der Musik lange auf der deutschen Bühne hätte halten sollen. Indessen hat dieser wackre Tonsetzer wohl verdient, daß die Bühne sein Andenken lebendig bewahre und einige seiner Werke werden auch für solche vaterländische Pietät freundliche Anerkennung jeder Direction verschaffen.

Conradin Kreuzer, geboren zu Mößkirch 1782, gehört zwar mit seinen glücklichsten Opern eigentlich in die folgende Periode, da jedoch die Mehrzahl seiner komischen und heiteren Werke in eine frühere Zeit fällt, so möge er immerhin hier noch zum Schlusse erscheinen. Die Bühne erhielt von ihm seit 1808: „Aesop in Phrygien, Jery und Bätely, Zwei Worte, Feodora, die Alpenhütte, Erfüllte Hoffnung, die lustige Werbung, Baron Luft, Devise, der Bräutigam in der Klemme, Traumleben." Wie man-

Digitized by Google

nigfach man auch dieſen Tonſetzer beurtheilen möge und oft beurtheilt hat, ſo kann ihm doch nicht beſtritten werden, daß er einer der glücklichen deutſchen Geſängebildner iſt, auf eine einfache, aber meiſtens blühende Harmonie lebendige, warme, nicht ſelten glänzende Cantilenen mit italieniſcher Geſangskunſt und franzöſiſcher Eleganz baut, ohne deßhalb die Karakteriſtik zu vernachläſſigen oder die Declamation hintenanzuſetzen, und daß er damit eine glänzende, feurige Inſtrumentation zu vereinigen weiß, worunter die Sänger eben ſo wenig zu leiden haben, als die Zuhörer. Hin und wieder ein Bischen Effecthaſcherei mit äußerlichen Mitteln und auf rein quantitativem Wege iſt in unſerer Zeit ein Vorwurf, welcher beinahe in Nichts zerfällt, weil er mehr oder weniger alle dramatiſchen Tonſetzer trifft. Man wird davon zurückkommen und die Bahn des Schönen von allen derartigen Unebenheiten ſchon wieder zu reinigen wiſſen [34]).

Schließlich dürften hier noch zwei oben überſehene Wiener Tonſetzer zu bemerken ſein, welche auch noch tief in die neueſte Epoche herüberreichen, manche ihrer beſten Werke ſogar erſt in dieſer geliefert haben: der 1782 geborene Böhme Joſeph Drechsler und der Wiener Franz Volkert, beide hauptſächlich bei den Volkstheatern in der Leopold- und Joſephsſtadt beſchäftigt, dieſer über 100 Poſſen, jener 6 Opern und 18 komiſche Singſpiele liefernd. Drechsler iſt ausgezeichnet als Theoretiker in der Muſik, verdienſtvoll als Lehrer, beſonnen und verſtändig in ſeinen Compoſitionen, bisweilen im Verhältniſſe zu den Stoffen etwas zu ſchwer und ernſt und gemeſſen, aber deßhalb nicht arm an glücklichen Momenten und reizenden Melodien. Volkert iſt leichter, flüſſiger, luſtiger, erfindungsreicher, aber nicht ſelten auch bis in das Triviale ſich verirrend, und manche ſeiner Geſänge ſind in das Volksleben übergegangen. Drechsler's Operncompoſitionen waren nicht bedeutend genug, um ſich längere Zeit zu halten, der Erfolg vieler Singſpiele und Poſſen von ihm wie von Volkert war ein glänzender, aber, die Raimund'ſchen ausgenommen, eignen ſich die Stoffe nicht für ein längeres Leben auf der Bühne, und es geht dabei ohngefähr wie mit den gewöhnlichen italieniſchen Opern: das Neueſte verdrängt ſchnell wieder das Neue, was einmal hinuntergebracht iſt, wird nicht mehr an das Leben hervorgerufen. Mit jenen Poſſen ſind viele köſtliche Ge-

Digitized by Google

ſänge begraben, welche bei glücklicheren Stoffen noch lange auf dem Theater hätten leben und wirken können.

Ein flüchtiger Rückblick auf dieſe Periode lehrt uns vor Allem, daß in ihr kein einziges eigentlich hervorragendes Talent und kein Genie für die komiſche Muſe neu auftrat, ſondern daß ſie hauptſächlich mit den ausgezeichneteſten Geiſtern der vorigen Periode ſich beſchäftigte, namentlich Mozart's Werke erſt recht in Fleiſch und Blut verwandelte, zum allgeliebten Nationalgute erhob. Haydn und Mozart hatten auch thatſächlich Freiheit gepredigt, Befreiung von den Banden mancher Vorurtheile und nur durch ihr Alter ehrwürdiger Herkommensregeln, und neben ihnen erhob ſich einer der glänzendſten muſikaliſchen Geiſter aller Zeiten und Völker, Beethoven, der die Bahn der Freiheit in manchem Betrachte noch mehr lichtete und erweiterte, die Phantaſie der Starken wie der Schwachen in neue Regionen mit ſich fortriß.

Während deſſen hatte die Technik unermeßliche Fortſchritte gemacht und machte deren täglich neue. Der muſikaliſche Apparat und die Hülfsmittel aller Art wuchſen durch Vervollkommnung der alten und durch Erfindung neuer Inſtrumente mächtig heran; neue Studien mußten deßhalb gemacht, neue Wirkungen konnten damit erzielt werden, und das immer lebendiger um ſich greifende Virtuoſenthum der Inſtrumentaliſten ſtellte neue Forderungen, bot neue Möglichkeiten. Aber gleichzeitig entſchwanden mit Aufhebung der meiſten Klöſter, vieler kirchlicher Inſtitute, mancher Höfe und der italieniſchen Hofopern, die beſten und lebendigſten Hülfsquellen für Heranbildung von Sängern und Chören, da Deutſchland eigene tüchtige Geſangslehranſtalten beinahe gar nicht beſaß. Dieſes Verſiechen der Lehrquellen machte ſich freilich nicht ſogleich und nicht ſehr laut bemerkbar, weil noch gar viele edle Reſte aus der vorigen Periode herüberreichten und manche der neuen muſikaliſchen Werke nur Stimmen und Darſtellungsgabe, aber nicht große Geſangsvirtuoſität in Anſpruch nahmen.

Wie die Orgel mehr und mehr durch das Clavier verdrängt wurde, ſo ſanken natürlich eine Menge früher hochanſehnlicher Compoſitionen beinahe in gänzliche Vergeſſenheit; und wie das Clavier mehr und mehr in Aufnahme kam, ſo wuchs auch die Zahl der Dilettanten, und der um ſich greifende Dilettantismus ſtellte natürlich andere Bedingniſſe und Forderungen an den Ton-

Digitized by Google

ſetzer, um Vergnügen an Muſikübungen finden zu können. Manche Rückſicht trat fortan an die Stelle früherer Rückſichtsloſigkeit, und in ihrem Gefolge bürgerte ſich eine gewiſſe Leichtigkeit, Eleganz und Anmuth ein, welche dann freilich zuweilen ganz nahe an Leichtſinn, Leere und Leichtfertigkeit anſtreiften. Da nun auch die Liturgie der proteſtantiſchen Kirche hin und wieder manche Aenderungen erfuhr und die neue Form manche der älteren Compoſitionen, wo nicht ganz überflüſſig machte, doch mehr und mehr dem Gedächtniſſe des Volks entrückte, ſo ſank auch leider der große Bach mehr und mehr in Vergeſſenheit. Die Künſtler ſelbſt entwöhnten ſich ſeiner, weil die Theorie nun ihr vordem einziges Fundament oder vielmehr ihren Centralpunkt, um den alles Uebrige ſich drehte, verloren hatte und mehr zur lebendigen Parteiſache geworden war, indem überall neue Theoretiker auftauchten. Ohne Bach's Grundgebäude erſchüttern oder gar ſtürzen zu können, ſchliffen ſie doch mit kritiſcher Schärfe manche Ecken und Unebenheiten daran, oder machten mit mehr poetiſchem Geiſte neue Entdeckungen. Aber oft auch feilſchten und närgelten ſie nur phantaſtiſch und rechthaberiſch an Einzelnheiten, wirkten jedoch in mancher Hinſicht belebend und fördernd, und lagen jedenfalls dem Verſtändniſſe der Zeit etwas näher. Man denke dabei z. B. nur an Kirnberger, Marpurg, Albrechtsberger, Vogler. Die Welt fing an über Bach's ſteife Perücke zu ſpötteln, ohne zu bemerken, daß ſeine damaligen Nachfolger, Verbeſſerer und Commentatoren, den Zopf oder Haarbeutel ebenfalls recht hübſch im Nacken hängen hatten, Puder und Pomade über Alles hochſchätzten, und daß ihr ganzer Kopfputz jedenfalls der Schönheitsform weiter entrückt war, als das ehrwürdige Haupt von Papa Sebaſtian.

Virtuoſenthum und Dilettantismus erfuhren von anderer Seite her einen weſentlichen Vorſchub, eine der nachhaltigſten Hülfen. Nach Form und Weſen entſagten beinahe alle Höfe nach und nach ihren ſonſt ſo geliebten, aber freilich auch koſtſpieligen, regelmäßig gebotenen Kammermuſiken und verfielen dafür auf gelegentliche Concerte in der Form, wie ſolche jetzt noch beſtehen. Virtuoſen, Dilettanten und Publikum ſahen bald ein, welche Annehmlichkeiten ſich daraus für das öffentliche Leben ableiten, welche Vortheile für ihre verſchiedenen Zwecke dadurch zu erringen ſein würden, und ſo entſtanden die öffentlichen Concerte in immer größerer Zahl.

Digitized by Google

In demſelben Verhältniſſe, in welchem jene Kammermuſiker mehr und mehr verſchwanden, wurden die öffentlichen Concerte mehr und mehr Sache des Bedürfniſſes und der Mode, ja ſie arteten in größeren Städten ſchon frühzeitig in wahre Landplagen aus, für die am Orte lebenden Künſtler, wie für die Muſikfreunde und Alle, welche gern überall dabei ſind, ohne ein anderes Intereſſe, als das — ſich ſehen zu laſſen und jede Verſammlung mit ihrer Gegenwart zu beehren. In ſolchen Concerten konnten natürlich die alt-etikettengemäßen und gebräuchlichen Muſikformen nicht mehr Anerkennung und Bedeutung behalten. Amuſiren wollte man ſich hier, Virtuoſen und Dilettanten bewundern, immer Neues und Neueſtes hören, von dem Aelteren nur das Gefälligſte, Faßlichſte, Eleganteſte, und nur ausnahmsweiſe ließ es ſich die Menge, der Ehre wegen, gefallen — jene biderben, wiſſenſchaftlichen Compoſitionen ſtrengeren Geiſtes und gebundener Form mit in den Kauf zu nehmen. Um nicht ganz zu verſchwinden oder wenigſtens, um empfängliche Hörer zu finden, mußten die edelſten Werke der Inſtrumentalcompoſition — Symphonie und Quartett — nach eigenen Kreiſen und Anſtalten ſich umſehen, für Auserwählte ſich vorbehalten, und das berühmte: „Sonate que me veus-tu?“ wurde freilich von dem Publikum nun in anderem Sinne verſtanden, als von Kennern und Eingeweihten.

Viele eifrige Kunſtfreunde oder Kunſteiferer haben die Anſicht oft und ſehr bitter beklagend und ſcheltend ausgeſprochen, daß Ernſt und Würde der Kunſt unter allen jenen Einflüſſen weſentlich verloren hätten, ja beinahe unrettbar zu Grunde gegangen ſeien. Offen bekenne ich, dieſe Anſicht durchaus nicht theilen zu können. Die Welt im Allgemeinen hat den vielgerühmten Ernſt der früheren Zeiten verloren. Allein dieſer vielgerühmte Ernſt ſcheint denn doch mehr eine Sache des äußeren Scheins, des Sonderungs-, Privilegien- und Kaſtenweſens, als der inneren Menſchheit geweſen zu ſein; ſo mußte er denn auch wohl mit Perücke und Zopf, Sonderung der Standestracht in ſtabilen Moden ꝛc. in ſeiner Weiſe aufhören. Indeſſen dürfte der Ernſt unſerer Zeit trotz des ſchlichten Haares, der Allgemeinheit und des häufigen Wechſels der Modetrachten, um kein Härchen weniger ernſt ſein. Was aber den angeblichen Verluſt der Würde bei der jetzigen Muſik betrifft, ſo erachte ich geradezu ſagen zu dürfen, daß dieſer Aus-

Digitized by Google

druck auf einem Mißbrauch der Worte beruhe und nur seines vornehmen Klanges wegen so häufig zum Vorscheine komme. Auch die Bequemlichkeit und der Hoheitssinn vieler Leute haben reichlichen Antheil an diesem Ausdrucke: „die Musik entbehrt aller Würde!" ist ein kategorischer Kernspruch, ein höchstes Endurtheil ohne weitere Appellation, wozu Entscheidungsgründe anzugeben nicht nothwendig ist.

Suchen wir ehrlich, der Sache etwas näher auf die Spur zu kommen.

Mit Recht fragen wir wohl vor Allem, was verstehst du unter Würde? Freilich ertheilt von Schiller bis auf unsere Tage herab jeder Aesthetiker darauf eine andere Antwort, aber wir glauben hier mit folgender einfacher Definition uns begnügen zu können: „Würde ist der deutliche Ausdruck einer völligen Angemessenheit mit einem ernsten Zwecke, so daß durch jenen Ausdruck jeder Gedanke und jede Erinnerung an einen niedrigeren Zweck ausgeschlossen bleibt[35])."

Demnach: was ist der ernste Zweck bei der Composition auch einer komischen Oper, was kann dieser Zweck vernünftiger Weise sein? — Die musikalisch-poetische Lösung einer in Worten ausgesprochenen dramatischen Aufgabe, oder kürzer: dramatische Poesie in Musik ausgedrückt.

Was ist nun bei einer Opern-Composition der deutliche Ausdruck der völligen Angemessenheit mit dem ernsten Zwecke? — Geistig getreue Auffassung der Bedeutung, des Geistes und Karakters eines vorliegenden dramatischen Gedichts, im Ganzen wie in seinen einzelnen Theilen, und geistig getreue Darlegung derselben durch Musik, d. h. durch eine andere Art von Poesie, welche Melodie in Verbindung mit Harmonie als Sprache hat.

Ist Musik im eigentlichen Sinne wirklich Poesie, was ihr Niemand bestreiten wird, so gehört sie auch hauptsächlich in das Gebiet der Aesthetik, und Composition muß hinsichtlich ihrer Wesenheit, wie jedes Gedicht in Worten, hauptsächlich den Urquellen aller Poesie, der Phantasie, der Begeisterung, der Inspiration entspringen; während sie die Reinheit, Schönheit und den Adel der Form auf demselben Wege erstreben und sich aneignen muß, wie die Wort-Poesie in Betreff von Versbau, Reim ꝛc., nämlich durch

Digitized by Google

Studium der Natur ihrer Sprache, der Grammatik, der Metrik, durch allgemeine ästhetische Kenntnisse, durch Bildung des Geschmacks, durch geläuterte und verständige Einübung und Aneignung aller technischen Hülfsmittel.

Ist Musik wirklich Poesie, und nicht lediglich Kunst des Vers- und Strophenbaus, der Reimschmiederei, so sieht man wohl ein, daß Melodie das eigentlich einzige poetische Hauptergebniß der Composition, und die Harmonie von selbst darunter begriffen sein müsse, indem sie im poetischen Sinne naturgemäß nur aus jener hervorgehen kann und ihr sich innigst anschließen, mit ihr geistig Eins werden muß [36]).

Ist Musik wirklich Poesie, so kann sie sich gewiß auch schon allein durch Melodie aussprechen und ihre Tendenz dem Gemüthe verdeutlichen [37]), während dies durch Harmonie allein niemals möglich ist. Hiernach kann Harmonie allein und ohne eine sie bedingende und beherrschende Melodie gar nicht als musikalische Poesie gedacht, sondern lediglich als ein wissenschaftliches Ergebniß betrachtet werden, als ein Hülfsmittel des berechnenden Verstandes und geübten Wissens, die eingeborenen Wirkungen einer Melodie zu heben, zu schärfen, zu kräftigen, den ganzen Ideengang des musikalischen Dichters durch eine natürliche Verknüpfung der einzelnen Gedanken zu veranschaulichen, alle disparat erscheinenden Theile zu einem Ganzen, zur Einheit zu vermitteln. Dies Alles für die Poesie der Melodie harmonisch zu leisten, erfordert aber unfehlbar, neben dem berechnenden Verstande und geübten Wissen, auch einen gebildeten Geschmack und vor Allem ein innigstes in sich Aufnehmen der melodischen Poesie, ein klares Erkennen und Fühlen derselben, mithin — poetisches Talent. Das poetische Talent vermag man wohl an sich auszubilden und durch Ausbildung zu steigern, aber geben und verschaffen kann man es sich keineswegs, es muß von der Natur verliehen, es muß angeboren sein. Auf der anderen Seite erhellt aber auch, daß das trefflichste und hervorragendste Talent für Dichtung von Melodien unmöglich für Herstellung einer tüchtigen dramatischen Musik, eines poetischen Ganzen genügen könne, wenn es nicht zugleich seinen Verstand und Geschmack gehörig ausgebildet und das Wissen sich angeeignet hat, seinen Melodien eine akustisch und ästhetisch entsprechende Harmonie beizugeben, dadurch zu vollenden, was die

Digitized by Google

Melodie begonnen hat, die poetische Anlage, den Entwurf, zu einem vollständigen Gedichte zu erheben.

Also: Melodien, d. h. poetische Gedanken, kann man nicht machen lernen, sondern nur mittelst des angeborenen poetischen Talents hervorbringen. Was man in Betreff der Melodie lernen kann und lernen muß, besteht lediglich darin: seine poetischen Gedanken zu ordnen, zu verbinden, zu einer Kunstform kritisch zu gestalten. Eine gemachte Melodie ist kein Gedicht, entbehrt also auch der poetischen Wirksamkeit.

Harmonie dagegen, im weiteren Begriffe des Wortes, kann gemacht werden, d. h. man kann durch Bildung von Verstand und Wissen und durch technische Uebung lernen, zu jeder Melodie eine wissenschaftlich richtige und reine Harmonie zu setzen, oder auch ohne allen melodischen, d. h. poetischen Zweck, harmonisch zu arbeiten, einen harmonischen Bau nach allen Regeln der Wissenschaft aufzuführen und damit jeden in die Wissenschaft Eingeweihten zu erfreuen, wenigstens denkend, also kritisch zu beschäftigen.

Das Nichtverstehen oder Nichtbeachten dieser beiden so natürlichen Grundbegriffe hat denn in allen Zeiten zu dem Vorurtheile hingeleitet, „daß zur Composition befähigt und berufen sei, wer die Regeln des Satzes gehörig studirt und erlernt hat.“ Und dieses Vorurtheil führte dann eben so natürlich zu allen Zeiten zu jenen Hunderten von dramatischen Compositionen, welche Schätze des Wissens freigebig auskramen, oft sogar im Gebiete des Wissens neue Entdeckungen und neue Lehren verbreiten, als höchst schätzbare Lösungen harmonischer Aufgaben und technischer Uebungen erscheinen, als tüchtige Arbeit alles Lob von der Kritik verdienen, aber ohne Poesie empfangen und geboren, oft an Poesie gar nicht denkend, auch unmöglich die Wirkung eines poetischen Werkes hervorbringen, unmöglich dramatisch anregen, erquicken, erheben, gefallen können und daher stets wieder schnell von der Scene verschwinden, ohne irgend eine erfreuliche Spur zu hinterlassen [38]).

Kehren wir nach diesem Absprunge wieder zur Verfolgung unseres Hauptsatzes zurück, so leuchtet uns auch sehr bald ein, daß bei Composition, als einer poetischen Aufgabe, von einer scharfen und schroffen Trennung der Harmonie im engeren Sinne von der Melodie nicht wohl die Rede sein könne; sondern daß vielmehr Harmonie mit Melodie poetisch Eins sein müsse. Hier-

Digitized by Google

nach leuchtet denn auch ein, „daß die Harmonie im engeren Sinne keineswegs gemacht oder erlernt werden könne, sondern innigst verknüpft mit der Melodie und zugleich mit ihr in der Seele des Tonsetzers empfangen und geboren werden müsse; daß es für jede Melodie nur eine einzige poetisch wahre Harmonie geben könne, obgleich die Wissenschaft und Technik hinlängliche Mittel verleiht, zu jeder Melodie die verschiedenartigsten Harmonien zu setzen. So ist denn auch das Auffinden und Aufstellen jener einzigen, poetisch wahren Harmonie zu einer Melodie eines der Haupterkennungszeichen der großen, epochemachenden Genies, und genialer Anwandlungen in den glücklichsten Werken gebildeter Talente. Und so erscheint denn auch Harmonie ohne eigentlich melodischen Gang und ohne melodisch poetische Tendenz keineswegs als ein poetisches Schaffen und Wirken, sondern lediglich als Schulübung, als die Lösung einer wissenschaftlichen Aufgabe. Sie ist an sich nicht Zweck, sondern nur Mittel. Sie kann nur insofern Gegenstand des Lernens sein, als ihre Ausübung mancherlei Vorkenntnisse nothwendig bedingt und den kritischen Verstand wesentlich in Anspruch nimmt. Ihre Grundsätze und Regeln studirt man nur, um sich dieses unentbehrlichen und unermeßlich reichen Mittels zu dem poetischen Zwecke schöpferisch bedienen zu lernen, die Nebendinge stets der Hauptsache künstlerisch zu unterordnen, ein Ganzes mit gehörigem Ebenmaß seiner Theile zu bilden. Wer nur harmonisch arbeitet ohne melodisch zu fühlen, der ist kein musikalischer Dichter; wer nur melodisch empfindet und nur auf der Oberfläche der Harmonie sich bewegt, der ist nur ein poetischer Leiermann: keiner von beiden rühme sich des Ernstes und der Würde bei seinen Kunstproductionen, indem bei beiden „der deutliche Ausdruck einer völligen Angemessenheit mit einem ernsten Zwecke" durchaus mangelt.

Wer wollte nun so befangen sich zeigen, der früheren Zeit mehr und tiefere Einsicht in dies Alles beizumessen, als den Tonsetzern dieser Periode? Wer wollte nicht im Gegentheile gern bekennen, daß eine mehrseitige Geistesbildung gerade beim Anfange dieser Periode unter den Musikern sich kund gegeben, und die von Haydn und Mozart überkommene Errungenschaft einer größeren Freiheit der Bewegung mit Geist und kritischem Verstande ver-

Digitized by Google

waltet worden? Wer wollte ferner dieſer Periode ihre großen und ſchönen Vorzüge vor der vorigen Zeit in Betreff einer freien, elaſtiſcheren Bewegung, wohlthuender Eleganz und blühendern Reichthums der Inſtrumentation beſtreiten? Wer wollte den Männern jener Zeit ein Verbrechen daraus machen, daß die allgemein um ſich greifende Skeptik ſich auch ihrer bemächtigte; daß Lehren und Beiſpiele der größern Vergangenheit, ſcheinbar oder wirklich heterogene Lehren eines Bach, Gluck, Haydn, Mozart ꝛc. und die des damals ſo glänzend erblühenden Beethoven, nicht ſogleich geiſtig verarbeitet und vermittelt werden konnten; daß alle dieſe Strahlen des Geiſtes der Wahrheit und Schönheit noch nicht in einen einzigen Focus gebracht, in eine einzige große Sonne verwandelt werden konnten? Jene Periode war eine Zeit des lebendigen Strebens und mannigfaltigen Ringens in dem Kunſtgebiete, Alles rührte und regte ſich ameiſenartig, die verſchiedenen Hinterlaſſenſchaften der großen Verſtorbenen für Gegenwart und Zukunft zu ordnen, fruchtbringend anzulegen, zu noch höherem Werth zu ſteigern, für noch andere Productionen zu verarbeiten und zu benutzen. Und eine ſolche Zeit ſollte des Ernſtes und der Würde ermangeln, weil dabei ohne Zweifel Mancher auf Abwege gerathen, zu viel oder zu wenig gethan, vielleicht ſogar Mancher ſeine Muſter ſchlecht oder gar nicht verſtanden, Geiſt und Zweck der Kunſt verkannt hat?

Was jener Periode in hohem Grade förderlich wurde und auch der folgenden bis auf uns herab zu gut gekommen, verurſachte im Anfange manche Zerwürfniſſe, Zweifel und Bedenklichkeiten und ein neues Hemmniß gegen das augenblickliche Fortſchreiten, bis ſich der Geiſt der deutſchen Tonſetzer wieder gehörig zurechtgefunden hatte. Konnte man den Geiſt von J. Haydn, Mozart, Beethoven, Dittersdorf ꝛc. unmittelbar an der Quelle ſchöpfen, ſo ſtudirte man, wie ſchon oben erwähnt, den Geiſt Bach's ſeltener unmittelbar aus ſeinen Werken, als aus den Schriften ſeiner Kritiker, Commentatoren und Nachfolger, welche mehr oder minder von ihm abwichen, Alles in neuem Gewande und neuer Verbindung, oder auch weſentlich Neues zum Vorſcheine brachten, aufklärten und durch Conflict momentan wohl verwirren konnten, förderten und hemmten zugleich, aber jedenfalls den großen Vortheil gewährten, die Denkkraft und den kritiſchen

Geiſt zu ſpornen, der Einſeitigkeit und dem Vorurtheile entgegen zu arbeiten.

Im Allgemeinen verbreitete ſich damals auch eine philoſophiſcher begründete und lichtvollere äſthetiſche Bildung durch die Schriften vieler Gelehrten, welche nun auch anfingen, ihre Betrachtung der Muſik ernſter zuzuwenden, gründlicher darüber nachzudenken und zu verhandeln, und dabei in gefälligerer, zugänglicherer Form zu ſchreiben. Die Muſik wurde dem trockenen Kreiſe der mathematiſchen Studien mehr und mehr enthoben, lebendiger und prägnanter in ihren poetiſchen Beziehungen aufgefaßt und erörtert.

Liegt ein großer Theil der Schuld, daß nicht damals das deutſche Opernbuch zu einer höheren Bedeutung ſich aufgeſchwungen, offenbar in dieſem allgemeineren Kampfe der Idee, in dieſer Reibung der Meinungen und Syſteme, ſo finden wir doch dafür einen noch größeren Theil in dem Umſtande, daß ſich die deutſche Oper zu einer eigentlichen nationalen Selbſtändigkeit, wozu Hiller, Mozart, Dittersdorf ꝛc. den Weg gebahnt hatten, noch immer nicht frei erheben wollte.

Denn wendete ſie auch dem Italienerthume und deſſen Verirrungen den Rücken, ſo fiel doch bei dieſer Wendung ihr Blick nicht unmittelbar und vorzüglich auf die deutſchen Vorbilder und auf den Gedanken einer eigentlich deutſchen Ausbildung, ſondern weit mehr auf die franzöſiſche Oper und deren verſchiedene Phaſen durch glänzende Repräſentanten: Gretry, Dalayrac, Berton, Boyeldieu, Cherubini, Mehul, Spontini. Der deutſche Dichter und Tonſetzer, wie das deutſche Publikum wurden dadurch abermals auf ein neues, nicht nationales Feld hingedrängt, abermals angewieſen, auswärts ihre Muſter zu ſuchen, aus einer anderen Quelle als aus dem deutſchen Herzen und Geiſte zu ſchöpfen, ihre deutſchen Größen, welche bald zu allgemeinen Leitſternen der geſammten muſikaliſchen Welt erhoben wurden, halb und halb zu verleugnen.

Mit dem Verſchwinden der beinahe ausſchließenden Vorliebe für die italieniſche Oper war in Deutſchland die alte Zeit ſo ziemlich abgeſtreift. Das italieniſche Buch der komiſchen Oper hatte ohnehin, trotz aller ſeiner unverkennbaren Vorzüge, in Deutſchland niemals zu voller Geltung gelangen können, weil man ihm

Digitized by Google

durch Verwandlung der Recitative in eine nackte und meistens sehr rohe Prosa einen Theil der Seele ausgerissen hatte. Die früher nur von Uebersetzungen lebende deutsche komische Oper hatte auch in Betreff der Bücher den rein nationalen Weg am Ende des Jahrhunderts nicht unglücklich betreten, und Manches geliefert, was an wahrer komischer Kraft von keiner spätern Erscheinung bis heute erreicht, geschweige denn übertroffen wurde, wenngleich die Sprache späterhin sich wesentlich glättete und verfeinerte. Umsonst sehen wir uns nach Operngedichten um, so dramatisch an Situationen, Karakteren, echter Lustigkeit, Drolligkeit, Satyre und Humor, wie ein großer Theil der von Hiller, Schweizer, Wolf, Dieter, Dittersdorf ꝛc. componirten Singspiele und Opern.

Jetzt flog der Geist der französischen Revolution unter den glanzvollen Fittigen der Consular- und Kaiser-Adler unwiderstehlich zu allen Thüren und Fenstern herein. Die, auch als Lustspiele oder Possen ohne Musik aufführbaren französischen komischen Opern und Operetten gewannen durch elegantere Form, pikante Flüchtigkeit und Glätte der Sprache, durch den Conversations-, man möchte sagen Salon-Ton ihrer Witze und Pointen, eine gewisse Verfeinerung der lüderlichen Auswüchse in Zweideutigkeiten ꝛc. eben so viel bei allem Volke, wie durch die drastische Rhythmik und neufränkische Lebendigkeit der Musik und — sagen wir es immerhin offen — auch im Allgemeinen durch das hohe Ansehen, worein alles Französische damals gekommen war. So mußten wohl auch die deutschen Operndichter, ohnehin in einem Zustande nationaler Trostlosigkeit erdrückt und ohne alle Aufmunterung für nationales Wirken sich selbst überlassen — auf Arbeit in französischer Weise, auf offene oder verheimlichte Uebersetzung französischer Werke verfallen. Sie konnten aber damit natürlich nur sehr Mangelhaftes und schnell Vergängliches schaffen, weil sie gar oft sogar von allem Theaterwesen fern, der Musik und dem Geiste des musikalischen Drama fremd, unbekannt sogar mit der höheren geselligen Welt, lediglich auf ihre Inspiration beschränkt blieben und alle Hülfsmittel und Stützen der italienischen und französischen Operndichter entbehrten. Ueberdies dürfen wir nicht vergessen, daß die französische komische Oper auf eine ganz andere Basis gegründet ist, und ganz andere Ansprüche an die Musik

Digitized by Google

ſtellt, als wir Deutſche in unſerm Gemiſche rein deutſchen Gefühls mit italieniſcher Anſicht vom Geſange.

Werfen wir nun einen Blick auf jene franzöſiſchen Compoſitionen in ihrem Verhältniſſe zu Deutſchland.

Seine Zeitgenoſſen hatten dem mächtigen Geiſte, Gluck, ſehr häufig und bitter den Vorwurf gemacht, daß der wiſſenſchaftliche Theil der Muſik ihm fremd wäre, vorzüglich ihm alle contrapunktiſchen Kenntniſſe mangelten. War das Erlangen von allerlei Partituren zu eigener Anſicht damals ohnehin nicht für Jedermann ſo ſehr erleichtert wie jetzt, ſo war auch dieſer, ſo oft und von ſo manchen Autoritäten kategoriſch ausgeſprochene Vorwurf wohl geeignet, alle jungen Muſiker, welche nicht durch mehrſeitige Bildung eine gewiſſe Freiheit und Selbſtändigkeit des Geiſtes erlangt hatten, geradezu von dem Studium Gluck'ſcher Partituren abzuhalten. Die Zeit ſelbſt hatte noch in dieſer Entfremdung beſtärkt, weil die hehre Einfachheit dieſer Compoſitionen und die meiſtens der Antike entnommenen Gedichte, unmöglich geeignet ſein konnten, ſehr lebhaft auf die Maſſe des Volks zu wirken, die Bühnen zu häufigen Darſtellungen zu ermuthigen, den Sängern großen Jubel zu bereiten [39]).

Indeſſen hatten, außer den größten Tonſetzern am Schluſſe des Jahrhunderts, auch ſo viele bedeutende Männer ihre wahre Ehrfurcht für Gluck zu erkennen gegeben und wiederholt ſo dringend auf die ſchöne Eigenthümlichkeit und den erhabenen Geiſt ſeiner Werke hingewieſen, daß doch die Aufmerkſamkeit ſehr vieler Muſiker ſtets auf ihn beſonders gerichtet bleiben mußte und es an Verſuchen der Nacheiferung auch in Deutſchland nicht fehlen konnte.

Da erſchienen zu Anfang des Jahrhunderts, beinahe ganz gleichzeitig, drei in Frankreich und Italien ſchon rühmlich bekannte Tonſetzer — Cherubini, Mehul, Spontini — auf dem Wege der Bücherüberſetzung [40]) auch auf der deutſchen Bühne. Voran ging ihnen der große Ruf, daß die beiden Italiener Gluck's großartiger Weiſe ſich treu angeſchloſſen, und Mehul war ſogar unmittelbar ein Schüler von dieſem, ſein enthuſiaſtiſcher Bewunderer und überdies ſo ſehr von der deutſchen Muſik bezaubert, daß er an deren Einführung in Frankreich ſehr eifrig arbeitete.

Digitized by Google

Alſo drei neue Glucke, bereichert mit allem techniſchen Apparate, welchen die Zeit indeſſen geliefert hatte, geſtärkt durch die tiefſten contrapunktiſchen Kenntniſſe und liebevollſten Studien der Werke eines Haydn und Mozart, freier und glänzender ſich bewegend, als Vater Gluck, mit deſſen Ernſt und Würde Bach's Gründlichkeit und Mozart's Schwung verbindend. So ungefähr lauteten die Nachrichten, und alle drei Männer gehören auch unſtreitig zu den hervorragendſten Talenten, alle drei erhoben ſich ſogar in einzelnen ihrer Werke in die Region des wahrhaft Genialen. Darf man ſich wundern, daß ſie in Deutſchland allgemein mit Jubel begrüßt wurden und daß im erſten Rauſche des Entzückens nicht Wenige ſogar dieſe Ausländer über Mozart ſtellten, und ihre Werke als unerreichte Muſter empfahlen? Konnte man von Deutſchen etwas Anderes erwarten? Waren wir nicht zu allen Zeiten geneigt, dem Ausländer und dem Ausländiſchen demüthig Vorzüge einzuräumen, und unſere vaterländiſchen Größen zu opfern?

Unſere Aufgabe iſt hier die Betrachtung der Geſchichte der komiſchen Oper. Was Cherubini auf dieſem Felde geleiſtet hat, iſt entweder unbeachtet geblieben, wie ſeine italieniſchen Opere buffe, oder wirkungslos, ja geradezu verfehlt, wie ſeine Pariſer Operette. Spontini's italieniſche komiſche Opern ſind in Deutſchland gar nicht bekannt geworden, ſeine franzöſiſchen Operetten können jetzt eben ſo wenig mehr tonangebend erſcheinen, wie Mehul's komiſche Werke. Alle drei Meiſter wirkten mehr im Gebiete der halbernſten und ernſten Oper, mithin können wir hier auf eine ausführliche Auseinanderſetzung im Einzelnen uns nicht einlaſſen, ſondern wir müſſen uns lediglich auf Betrachtung der Reſultate dieſer Bekanntſchaften im Allgemeinen beſchränken.

Alle drei Meiſter athmen unverkennbar in mancher Hinſicht Gluck'ſchen Geiſt: Cherubini am originellſten, Spontini am getreuſten, Mehul zuweilen ſo eigenthümlich, barrock und mit anderen Weiſen vermiſcht, daß ſchwer herauszufinden iſt, wem er eigentlich gefolgt. Cherubini iſt reich, oft ſogar unwiderſtehlich glänzend in geiſtreichen, tiefempfundenen Melodien, noch reicher an Fülle, Energie, Pracht und Neuheit des harmoniſchen Baues und der Inſtrumentation, aber dabei, ſeinen Waſſerträger ausgenommen, ſtets etwas ſchwermüthig, nicht ſelten ſo überſchwenglich myſtiſch,

Digitized by Google

so überladen und betäubend, daß die köstlichsten Gedanken und wundervollsten Melodien in diesem Meeresgewoge und Gebrause dem Ohre völlig verloren gehen, daß man die Musik wieder und wieder hören muß, um sich Rechenschaft davon geben zu können, was er eigentlich gewollt und auf welchem kunstvollen Wege er sein Ziel erreicht hat. Dies macht seine Musik häufig undramatisch, was auch dagegen gesagt werden möge, und weil die Musik undramatisch ist, verschwanden diese Opern von der Scene, während deren Partituren für jeden Tonsetzer stets treffliche Studien bleiben werden, sowohl dessen, was man ergründen und lernen, als dessen, was man sich versagen und meiden muß. Mehul ist, außer seinem biblisch-kirchlich-lyrischen, so einfach schönen Joseph, und einigen wahrhaft jovialen Operetten, niemals mit sich selbst ganz einig geworden, niemals sich selbst getreu geblieben, oft gespenstig überspannt und barrock und kreischend, oft mehr durch Unerhörtes und Frappantes, als durch Schönes fesselnd, weit mehr geeignet zu dem Studium, wie man sich vor Verirrungen hüten, als wie man dramatisch componiren solle. Spontini ist großartig in der Auffassung, äußerst melodisch, energisch und feurig und scharf in der Karakteristik, glanzvoll in seiner Instrumentation, gewöhnlich klar, reich an Erfindung und Innerlichkeit schöner Gedanken, aber an Fülle und Tiefe kein Cherubini und sehr oft der materiellen Wirkungslust allzusehr hingegeben, durch Betäubung berauschend.

Aus der Vergötterung solcher Meister mußte denn natürlich bei dem Gedränge von Nachahmern und minder begabten Geistern des Verworrenen, Verschrobenen, Unerfreulichen und Unerquicklichen erstaunlich viel in Deutschland zum Vorschein kommen, während sogar manche Besseren in diesen Zauberkreis sich gebannt fühlten, ihre Eigenthümlichkeit opferten und so, von dem Modestrome fortgerissen, mit ihm verschwinden mußten.

Indessen glaube man ja nicht, daß die Erscheinung dieser drei Männer der französischen Schule im Guten eine unfruchtbare geblieben. Denn neben ihnen erblühte vorzüglich der geistreiche, elegante, klare und liebliche Boyeldieu zu lebendiger und nachhaltiger Wirksamkeit, und viele deutsche besonnene Männer erkannten bald das Uebermaß und die Verirrung in Geist und Form, und lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit wieder mehr auf das

Digitized by Google

Studium der Quellen, auf Bach und Gluck selbst zurück. Daraus erwuchs ein nicht zu berechnender Gewinn, indem so allmälig die wahren Vorzüge jener Meister von den blos schimmernden unterschieden wurden, der Nachahmungsrausch in ein echtes Studium sich verwandelte, und dieses die Lehren der Harmonie, der harmonischen Kräfte und der Instrumentation nicht unwesentlich bereicherte, auch mittelbar immer wieder von Neuem zu lebendigerer Beachtung von Haydn, Mozart, Beethoven ꝛc. zurückführte, das Nationale in seiner vollen Glorie mehr und mehr zeigte. Daher dürfte jenem vielseitig erhobenen Geschrei von einem Rückschritte jener Periode in der Kunst nicht wohl beizupflichten, sondern in ihr eher eine fortschreitende Uebergangsperiode zu erkennen sein, welche trotz der folgenden Glanzperiode ihr eigentliches Ende noch heute nicht erreicht hat, noch nicht zum völligen Durchbruche, zur definitiven Entscheidung gelangt ist.

Minder günstig als auf Oper und Tonsetzer im Allgemeinen wirkte aber diese Periode auf die deutschen Sänger und Sängerinnen, ja in mancher Hinsicht geradezu nachtheilig. Abgesehen von dem, oben bereits erwähnten Aufhören mancher Primär-Gesangsanstalten und Gelegenheiten zu wohlthuenden Singübungen, erhob sich mit dem Aufblühen der französischen Oper eine Art von Abneigung gegen alles Italienische, und steigerte sich allmälig zu einer wahrhaft lächerlichen Manie auch gegen den italienischen Gesang. Damals hauptsächlich kam die ungeheuer gelehrte Unterscheidung zwischen italienischem und declamatorischem Gesange zum Vorschein, man lernte mit Verachtung auf italienische Sänger herabsehen, und man brüstete sich gewaltig mit seiner sogenannten declamatorischen Kunst!

Wir wollen hier nicht wiederholen, was oben bereits über die unglückselige Verwechselung fehlerhafter italienischer Gesangsweise mit italienischer Gesangslehre oder Gesangsschule hinlänglich erörtert worden; eben so wenig die einfache und natürliche Betrachtung: daß ohne eigentliche Gesangsschule überhaupt von Gesang und Gesangskunst nicht die Rede sein könne, und daß ohne Gesangskunst, welche ja gerade die musikalische Declamation zu einer ihrer Hauptaufgaben macht, die echte und rechte Darstellung jeder Oper überhaupt, also auch der sogenannten declamatorischen Compositionen undenkbar bleibe. Die Behauptung mancher

Digitized by Google

Leute: „zur Darstellung der Opern eines Mozart, Dittersdorf, Weigl, Winter, Paer, Gluck, Cherubini, Mehul, Spontini ꝛc. bedürfe man nicht jener künstlichen Gesangsweise, sondern genüge eine gesunde Stimme, Wärme der Empfindung, und allgemeine musikalische Bildung" — ist allzulächerlich, um nur erörtert, geschweige denn widerlegt zu werden. Aber jene kritischen Stimmen und die Sänger selbst übersahen oder vergaßen dabei den wichtigen Umstand, daß gerade für den Vortrag solcher Compositionen vier Eigenschaften von höchster Bedeutung sind, ohne deren Besitz von musikalisch-declamatorischem Vortrage zu sprechen, ein Unding ist. Diese vier Eigenschaften sind: die so schwierige Beherrschung der Athemkraft und Eintheilung des Athemholens; die noch schwierigere Kunst des Portamento, des Ansatzes und Tragens der Töne; das gründlichste Studium des Vortrags der Recitative; die höchste Deutlichkeit in Aussprache der Worte und Silben. Und gerade diese vier Eigenschaften erstrebt und erzielt die italienische Gesangsschule mit Umsicht und Beharrlichkeit, während sie bei den gewöhnlichen Methoden, wo nicht ganz übersehen, doch höchst mangelhaft, ja oft sogar sinnwidrig behandelt werden. Diese Dinge zu lehren erfordert es andere, als die üblichen musikalischen Kenntnisse, und sie zu lernen mehr Zeit und Anstrengung, als der Deutsche gewöhnlich ihnen widmen zu müssen wähnt. Was ist aber jeder Gesang ohne sie, was ist namentlich jener sogenannte declamatorische Vortrag?

Zu dieser Einsicht wollte damals Deutschland nicht gelangen, was der Umstand beweist, daß die große Mehrzahl der deutschen Sänger und Sängerinnen jener Zeit sich ihr völlig fremd zeigten, und dennoch nicht nur geduldet wurden, sondern theilweise sogar ohne diese unerläßlichen Eigenschaften gefallen konnten. Nur Wien, München und Dresden, beide letztere hauptsächlich durch ihre trefflichen Gesangslehrer Winter und Miekſch, erkannten die hohe Wichtigkeit jener Eigenschaften und erstrebten sie bei ihren Schülern mit Eifer und Beharrlichkeit. Hieraus erklärt sich auch am einfachsten, warum die aus jenen Schulen hervorgegangenen Sänger und Sängerinnen die beliebtesten in Deutschland wurden und überall, trotz der Mangelhaftigkeit ihrer Dialecte, bald die Oberherrschaft errangen. Das Nicht-Erkennen und Erstreben dieser Eigenschaften bei den deutschen Sängern jener Zeit muß um

Digitized by Google

ſo auffallender erſcheinen, wenn man erwägt, daß gerade damals große italieniſche und deutſche Muſter dafür in ihrer Blüthe ſtanden und überall gerechte Triumphe feierten: Brizzi, Siboni, Benelli, L. Baſſi, Joſ. Fiſcher, Vogl, die Seſſi, Caravoglia, Harlaß, Marconi, Buchwieſer ꝛc. [41]).

Jetzt denkt und fühlt jeder Gebildete in Deutſchland anders über Geſangskunſt und Geſang, man iſt darüber allgemein zu einer klaren Anſicht gelangt, Ohr und Sinn haben ſich an eine Unterſcheidung der Gattungen gewöhnt, aber auch zu dem Grundſatze ſich einverſtanden, daß in keiner Geſangsgattung ohne vorangegangene gründliche Lehrzeit und Schule etwas Tüchtiges geleiſtet werden könne. Das Lamentiren der Wenigen, welche nichts in der Welt gelernt und durchdacht haben, als eines einzigen Lehrbuchs Generalbaß und Harmonik, macht Niemand mehr irre: Geſang will man, wirklichen Geſang, und man giebt ſich mit Tongeächze, ſüßlichem Girren und Tongewimmer eben ſo wenig zufrieden, wie mit Geſchrei und Gebrüll. Daß es ſo iſt, verdanken wir den Umgeſtaltungen und Erſcheinungen der folgenden Periode.

Und das Reſultat jener Periode für das Repertoir der komiſchen Oper der ſpätern Zeit? Paer's „Puoche ma buone" (der luſtige Schuſter) als einziges Product der italieniſchen Muſe; wenige franzöſiſche Opern von Mehul, Boyeldieu, Berton, Iſouard, nebſt vielen Operetten; keine einzige deutſche Oper von einem Tonſetzer dieſer Periode, ſondern nur einige Singſpiele und Burlesken.

Und das Ende dieſer Periode? Man kann es bequem mit dem Ende der politiſchen Schmach Deutſchlands zuſammentreffen laſſen, da auch gerade in der Zeit der deutſchen Wiederauflebung und Befreiung ein muſikaliſches Phänomen erſchien, welches einen nahen Umſchwung der muſikaliſchen Anſichten andeutete, die Ankunft einer neuen Periode ahnen ließ. Obgleich die franzöſiſchen Opern noch in den Wiener Congreſſen den Vortritt behaupteten, auch in Berlin beſonders Gnade fanden, Muſiker und Kritiker in ganz Deutſchland ſich noch zärtlich und feſt an Cherubini und Aehnliches anklammerten, fing das Publikum allmälig an eine Sehnſucht nach Anderm zu erkennen zu geben. Der größte Tondichter des Jahrhunderts hatte nach ſeinem „Fidelio" ſich ganz

Digitized by Google

von der Bühne abgewendet, die alten ſiegreichen Kämpfer aus der vorigen Periode verloren Luſt und Kraft, von allen Jüngeren war keiner jenen Franzoſen gewachſen, die Neuauftretenden, Maria v. Weber, Meyerbeer ꝛc. gaben mit ihren erſten Werken für die Bühne wahrlich keinen Anlaß zu einer Ahnung ihrer künftigen Größe.

Während Brizzi, Siboni, die Seſſi ꝛc. von Stadt zu Stadt ſiegreich umherzogen und mit den Trümmern ihrer köſtlichen Natur und gediegenen Kunſt überall für das Schöne der italieniſchen Schule Ohr und Sinn lebendigſt aufregten; während aus Italien täglich lautere Stimmen über die Triumphe eines wunderbaren jungen Orpheus über die Alpen drangen und ſchon einzelne ſeiner Geſänge auf den Clavieren der Dilettanten eine eigenthümliche Neugierde und Sehnſucht nach Neuem erregten: erſchien plötzlich in Deutſchland in der vollen Reife des Lebens und der Kraft, hoher Würde und weiblichen Selbſtgefühls und mit einer Stimme begabt, wie ſich ſolcher die ganze Generation nicht erinnern konnte, die italieniſche Sängerin Angelica Catalani (geboren 1784 zu Sinigaglia), ſtrahlend in europäiſchem Ruhme. „Soll man ein Urtheil über ihren Geſang fällen", ſagt mit Recht die muſikaliſche Encyklopädie, „ſo könnte ein orthodoxer Singlehrer allerdings an ihr zeigen, wie man nicht ſingen ſolle, denn freilich hatte ſie eine Menge Fehler und Nachläſſigkeiten, welche die Regel ſtreng verbietet. Aber Alles übertrug ſie durch ihr inneres tiefes Genie für die Auffaſſung, zu dem ſich auch der unabläſſigſte Fleiß geſellt hatte. Denn ſie war es, die zuerſt zeigte, welch' einer Geläufigkeit die menſchliche Stimme fähig iſt; durch ſie wurden (was wir an ſich freilich für keinen beſondern Gewinn in der Kunſt achten können) zuerſt die Violinvariationen von Rhode geſungen, und ähnliche Dinge mehr ausgeführt. Sie war es ferner, welche die chromatiſche Tonleiter mit beiſpielloſer Volubilität und Klarheit ausführte, und in ſofern kann man ſagen, daß ſie der ganzen neueren Geſangſchule den Impuls gegeben hat. Zu dieſer äußern Fertigkeit fügte ſie eine Anmuth und Hoheit des Ausdrucks (freilich nur in nationeller Weiſe), die Alles mit ſich fortreißen müſſen, und die ſich ihren einzigen Mitteln anpaſſen, welche ſich daher freilich für Niemand anders geziemten. Kurz, ſie that, was ſo häufig das unmittelbare Genie thut, ſie bildete

Digitized by Google

ſich auf dem nicht ſelten zertrümmerten Geſetz für die Gewöhnlichkeit eine durchaus eigene Gattung, ganz in ähnlicher Weiſe, wie Paganini es für die Geige gethan. Es iſt eine geringe Kunſt, mit ſchulmeiſterlicher Weisheit in ſolchen Leiſtungen die Abweichungen vom Hergebrachten (wir geben auch zu Geſetzlichen) nachzuweiſen; wer indeſſen die Kunſt tiefer auffaßt, wird dies verſchmähen und den höhern Ruhm darein ſetzen, die Berechtigungen zur Ausnahme zu würdigen. Ohne dieſe Eigenſchaft der Kritik würde freilich weder ein Tacitus, noch ein Shakeſpear, noch ein Beethoven mehr Gnade vor den Splitterrichtern der Kunſt zu hoffen haben" ꝛc.

Angelica Catalani verſcheuchte in der That durch den Zauber ihrer Stimme und ihrer Kunſt das Franzoſenthum in der Muſik aus Deutſchland, ſie ebnete der italieniſchen Muſe wieder den Weg über die Alpen, Ohren und Herzen der Deutſchen bereitete ſie vor auf das Di tanti palpiti ihres genialen Landsmannes, machte ſie lüſtern nach den wahrhaft großartigen Leiſtungen der hervorragenden italieniſchen Sänger und Sängerinnen der Roſſiniſchen Zeit, aber leider auch allzuempfänglich für deren Frivolitäten der Ueberkünſtelung und argen Sünden gegen den edleren Geſchmack und dramatiſche Weihe. Wirkte ſie wohlthätig, indem ſie dem Ultrathume der Harmoniſten und Inſtrumentationsmänner plötzlich wieder ein Ende machte und den Geſang wieder in ſeine unveräußerlichen Rechte einſetzte; ſo wirkte ſie auf der andern Seite doch auch nachtheilig, indem ſie bei Sängern, Dilettanten und Publikum zur Ueberſchwenglichkeit im Geſang, zu einer Art von Verzierungswuth und Verſeichtigung der Melodie führte, welchen Mozart's hehrer Genius für immer ein Ende gemacht haben ſollte. Wohlthat und Verderben fanden um ſo leichter Eingang in Deutſchland, da hier Alles ohnehin noch Enthuſiasmus athmete, in wiedergewonnener Deutſchheit und wiedergeborenem Deutſchthum träumend ſchwelgte, auf der Jakobsleiter der romantiſchen Poeſie, in Nebeln und Wolken, in Morgen- und Abendröthen umhertaumelte, in Sehnſucht mancher Art elegiſch ſchmachtete, bacchantiſch jauchzte, dithyrambiſch ſich ergoß.

Solche Stimmung iſt überall und immer einer Revolution zugänglicher als einer Reform. So äußerte ſich denn auch die neue italieniſche Weiſe, von Angelica Catalani eingeleitet und

Digitized by Google

von Gioachino Rossini eingeführt, in Wesen und Form mehr revolutionär als reformatorisch: Ohrenlust und Herzensdrang, Phantasie und Fanatismus stürzten den alten Baal kopfüber von seinem Throne und erhoben einen neuen, ohne daß Verstand und Kritik dabei ernsthaft um Rath gefragt worden wären. Beinahe dem blinden Glück allein hat man dafür zu danken, daß der neue Baal nicht ein gewöhnliches hübsches Talent, sondern wirklich ein Genie hohen Ranges war, ein Genie, besonnen genug, klassisch zu enden und den Enthusiasmus einer Generation zu rechtfertigen. Rossini ist ein Glückskind: er erscheint in einer durch Mark und Seele aufgeregten Zeit, einer von politischen Anstrengungen noch keuchenden, unter dem mit dem edelsten Blute errungenen Dache des Friedenstempels der Erholung bedürftigen, nach Genuß dürstenden, für Kunst und Poesie so empfänglichen Generation; er findet zu seiner Verfügung einen allen früheren Genies fremden Reichthum technischer Hülfsmittel und einen Verein von Sängern und Sängerinnen, wie solche vorher vielleicht niemals auf demselben Theater beisammen gewesen, vielleicht niemals mehr zusammenkommen werden, ausgezeichnete Stimmen, eine Virtuosität, der nichts zu schwierig ist, Herzen und Seelen für das Drama geschaffen, im Drama lebend[42]); hinter sich in Italien kein Genie mehr nach Cimarosa und Paisiello, in Deutschland seit Mozart; in Frankreich und Deutschland die Welt übersättigt mit Compositionen geistreicher und gelehrter Männer, deren Genuß meistens tiefe Studien erforderte, welche selten sogleich dem Ohre und dem Herzen sich befreundeten, immer Verstand und Kenntnisse voraussetzten, welche des Publikums Sache nie waren, nicht sind und wohl auch niemals sein werden. Hieraus schon mag es sich denn auch erklären, warum kein Tonsetzer vor ihm so schnell über die ganze civilisirte Welt sich verbreitete, so allgemein herrschte, so tief und so nachhaltig in Geist und Form der dramatischen Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands eingriff, auf Gesang und Instrumentation so lebendig einwirkte. Trotz aller seiner unverkennbaren Sünden gegen Grammatik und Aesthetik führte dieses Genie schneller und sicherer auf den Weg Mozart's, d. h. der Natur in der Musik zurück, als es die gelehrtesten Lehrbücher und Kritiken und alle jene Compositionen, welche man als Musterwerke gepriesen und theilweise noch preist, vermocht hatten. Das

Digitized by Google

Blendende in seinen Partituren hat den berauschenden Reiz verloren, seitdem die großen Gesangskünstler gealtert oder verschieden sind; das viele Glänzende und wahrhaft Schöne darin wird stets jedem denkenden Musikjünger würdigen Stoff zu ernsten Studien bieten [43]).

Wenden wir den Blick von Rossini ab und auf die Zustände der deutschen Oper im Augenblicke seines Auftretens in Deutschland, so finden wir diese gleichsam verlassen von allen ihren noch lebenden eigentlichen Größen: Beethoven ist verstummt nach seinem Fidelio; Weigl, Winter, Seyfried ꝛc. arbeiten nur noch gelegentlich, müde, ohne frühere Kraft und Frische; die Wirksamkeit sehr vieler Mittelmäßigkeiten verschiedener Höhengrade zerstreut und zerstückelt durch alle Gauen Deutschlands, alle mehr oder minder an Cherubini, Spontini oder Boyeldieu ꝛc. klebend, höchst selten in Selbständigkeit und freiem Fluge sich versuchend, dabei mehr und mehr in Grübeln verloren, von der Natur sich entfernend, die komische Oper französisch geglättet, verfeinert, aber auch verflacht, dem nationalen Geiste entrückt, oder mit der Stickluft gelehrter Ueberschwenglichkeit so umnebelt, daß Licht und Leben nirgends zum Vorschein kommen. Nur wenige Tage im Jahr wurden durch Darstellungen von Werken verstorbener Meister zu bisweilen sehr zweideutigen Festtagen erhoben, da die Belebungselemente nicht gerade überall gehörig bei der Hand waren [44]).

Beinahe gleichzeitig mit dem Erscheinen des Rossini'schen Tancred auf der deutschen Bühne betraten ein deutsches Genie und zwei hervorragende Talente, Karl Maria von Weber, Ludwig Spohr und Jakob Meyerbeer den dramatischen Schauplatz [45]), und zwar unter sehr verschiedenen Constellationen: Weber und Meyerbeer mit den komischen Opern Abu Hassan und Wirth und Gast, Spohr mit der romantischen Oper Faust, in mancher Hinsicht vortrefflich gedichtet von Dr. Bernhard in Wien. Und diese drei Männer, unterstützt hauptsächlich von Heinrich Marschner, hielten auch standhaft das Feld gegen diesen glanzumstrahlten italienischen Usurpator, bis er selbst, des Kampfes müde, mit einer hehren Meisterschlacht Abschied nahm von der Theaterwelt, und Bellini in neuem Waffenschmucke an seine Stelle trat. So werfen wir denn vor Allem einen flüchtigen Blick

Digitized by Google

auf das Wirken dieser vier Männer, obgleich alle vier leider für die komische Muse sehr wenig gethan haben.

Karl Maria von Weber, geboren zu Eutin 1786, Schüler von Heuschkel in Hildburghausen, Mich. Haydn, Valesi, Kelcher, Abt Vogler, schrieb bereits in früher Jugend zu München die heitere Oper „die Macht der Liebe und des Weins", welche er selbst später verbrannte, „um nicht die Welt mit solchen Kindereien zu belästigen" wie er sagte. Schon 1800 folgte die komische Oper „das Waldmädchen" gedichtet von Herrn von Reinsberg, welche später in Stuttgart als „Sylvana" von Hiemer neu bearbeitet und von ihm beinahe ganz neu componirt worden. Während seiner Musikdirectionszeit zu Breslau, 1801—1806, schrieb er die Musik zu Rhode's Zaubermährchen „Rübezahl", und 1810 zu Darmstadt die komische Oper Abu Hassan, sein letztes Werk für die komische Muse, indem „die drei Pinto" von Th. Hell leider nicht mehr von ihm vollendet worden.

Wer der naiven, üppigen Jovialität und herzlustigen Lebendigkeit seiner komischen Scenen in dem Freischützen, der reichen und so scharf karakteristischen Humoristik in seinem Oberon gedenkt, muß wohl zu dem Glauben verleitet werden, daß in jenen komischen Opern um so köstlichere Schätze begraben lägen, da sie Werke seiner vollen Jugendkraft und Blüthe sind. Aber dies ist ein Aberglaube: jene komischen Opern enthalten sämmtlich des Gemachten zu viel, leiden an Schulprunk und Steifheit, wissen die erstrebte Wahrheit des Ausdrucks noch nicht klar zur Sprache zu bringen, verschleiern Anmuth und Reize mancher populären Weise in oft sehr herben und barocken Harmonieversuchen, übertäuben die süßesten Melodien mit krankhaft lärmender Instrumentation, so daß der Zuhörer beinahe unmöglich dazu kommen kann, die Juwelen des Genies aus dieser Fassung herauszufinden. „Damals wußte ich nur ungefähr, was ich wollte, und beinahe gar nicht, was ich eigentlich sollte!" waren seine eigenen Worte, als wir 1817 in Dresden traulich über jene Dinge plauderten. Und er selbst that mit männlichem Bewußtsein alles Mögliche, um die Wiederaufnahme jener Werke auf die Repertoire zu verhindern, nachdem sein Freischütz die ganze Welt entzückt und nach jeder Note von ihm lüstern gemacht hatte.

Digitized by Google

Es wäre eine würdige Aufgabe der deutſchen Bühnen, den 18. December oder den 5. Juli jährlich durch eine Webers-Feier zu begehen, ſeinen Abu Hassan oder ſeine Sylvana dafür zu wählen und mit einem Prologe einleiten zu laſſen. Deutſch und fruchtbringend würden die deutſchen Theaterdirectionen handeln, wenn ſie ſich zur Stellung der Preisaufgabe an Dichter und Tonſetzer vereinigten: ein Liederſpiel mit Weber's köſtlichſten Liedern verwebt zu ſchreiben, wozu der Stoff ſo reichlich vorhanden iſt. Es würde in zweifacher Hinſicht kein hinausgeworfenes Geld ſein! Aber freilich haben die armen deutſchen Theater nothgedrungen an ſo viel Anderes zu denken, daß man es ihnen kaum verübeln kann, wenn ſie darüber deutſche Kunſt, deutſche Dichter und Tonſetzer beinahe ganz vergeſſen[46])!

Auch Jakob Beer, genannt Meyerbeer, geboren 1791 zu Berlin, Schüler von Lauska, Zelter, Abt Vogler, bei dieſem Weber's Genoſſe und Jugendfreund, hat für die komiſche Oper erſtaunlich wenig geleiſtet. Eigentlich Komiſches beſitzen wir von ihm nichts als die Oper „die beiden Kalifen" oder „Wirth und Gaſt" 1814 in Stuttgart und Wien, ohne glänzenden Erfolg, gegeben und ſeitdem ganz eingeſchlafen. Sie möge immerhin ſchlafen, das Repertoir unſerer Zeit würde mit ihr nichts gewinnen, ihr Verfaſſer lebt noch und ſteht in der That weder bei der geſunden Kritik noch in der Meinung des Volks als Tonſetzer ſo hoch, daß man nach einem ungelungenen Jugendwerke greifen, Darſteller und Zuhörer abmühen ſollte, lediglich um eine Erinnerung an ihn zu feiern, dem Lebenden ein Denkmal zu errichten.

Kritik und Parteiweſen haben dieſem Manne durch Emphaſe in Lob wie in Tadel häufig großes Unrecht angethan: Er iſt kein eminentes Genie, wie Manche poſaunen, denn er hat nichts eigentlich Großes, nichts wahrhaft Urſprüngliches, nichts wahrhaft Neues geſchaffen und keines ſeiner bisherigen Werke kann jemals Anſpruch auf Klaſſicität machen. Er iſt auch kein Unberufener, wie Andere ſchelten, denn er hat gar Vieles geleiſtet, was ihm viele ſchöne Talente nicht nachmachen werden, er hat im Einzelnen überraſchend Liebliches, Erfreuliches, oft ſogar Erhabenes geliefert, einen tiefen Blick in Geiſt und Weſen und Wiſſenſchaft der Muſik mannigfach beurkundet, eine ungewöhnliche Kenntniß und Uebung in allen techniſchen Mitteln bewährt, ein lebenvolles Studium der klaſſiſchen Meiſter aller Na-

Digitized by Google

tionen bewiesen — er ist ein von der Natur sehr reich ausgestattetes, durch Erziehung und Leben mannigfach gebildetes, also höchst schätzenswerthes Talent. Aber er scheint bis zur Stunde noch nicht mit sich selbst einig geworden zu sein; der Drang, alles Dagewesene zu überbieten, alle so sehr verschiedenen Größen und Schönheiten von Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini, Spontini, Cherubini, Auber ꝛc. in seinen Werken geistig und technisch zu vereinigen, den Glanz und Ruhm Aller zu überstrahlen, scheint sich in ihm zu einer Art von krankhafter Manie gesteigert zu haben, welche dann an dem schönst Ersonnenen und Erfundenen so lange herumgrübelt und herumdrechselt, bis sie daraus etwas seltsames, blendendes, berauschendes Ungeheueres geformt hat, welches dem Einen als ein unerhörtes Wunderwerk, dem Anderen als eine Fratze erscheint, Keinen rein und ganz befriedigen kann, höchstens den Zauber von Unheimlichem, Gespensterartigem für den Augenblick übt.

Diese Krankheit des herrlichen Talents ist als ein Verlust für die deutsche Oper um so mehr zu bedauern, da sie an Gleichbegabten in dieser Zeit gerade keinen sehr augenfälligen Ueberfluß hat, am wenigsten an Talenten, welche in alle Geheimnisse der Menschenstimmen und der Gesangskunst so tief eingeweiht wären, wie Er es ist[47]).

Auch Ludwig Spohr, geboren 1783 zu Seesen, weltberühmt als großartiger Violinvirtuose, meisterhafter Instrumental- und Kirchen-Tonsetzer, merkwürdig als Harmoniker, vortrefflich als Orchesterdirector, hat für die komische Oper nur höchst unbedeutend, und wenn man Zemire und Azor nicht zu dieser Gattung nehmen will, eigentlich gar nicht gewirkt, da seine sehr früh zu Gotha componirte Oper „der Zweikampf der Geliebten", zu wahrhaftem Leben auf der deutschen Bühne niemals gelangte. Uebrigens scheint sich auch seine ganze Natur kaum zum Heitern und Lächelnden, geschweige denn zum Lachenden und Komischen zu eignen. Die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften schildert ihn in ihrem Bande VI. als dramatischen Tonsetzer folgendermaßen: „Als dramatischer Componist[48]) insbesondere karakterisirt ihn vornehmlich zunächst ein sicheres Treffen des musikalischen Ausdrucks, und dann ein Zusammenhalten der einzelnen Theile zu einem Ganzen. Der Zusammenhang der in seinen Werken einzeln entwickelten Gedanken und Empfindungen ist immer wohlgeordnet, ungesucht,

Digitized by Google

wahr, von dem Einen zum Andern im schönsten Uebergange bedeutsam geregelt, und doch so frei im scheinbaren Vorwalten der Phantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug eben in solcher Darstellungsweise nur gestattet. Ueberall Einheit in schönster Mannigfaltigkeit. Keine Leerheit im Fortschritte des Darzustellenden unterbricht die deutlichen und doch so großartigen, vielleicht freilich hin und wieder an Mozart's Genius erinnernden Verwebungen einer stets schönen Melodik, die für sich allein schon das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen müßte, wenn auch das Harmonische nicht bis in das Kleinste mit so außerordentlicher Sorgfalt behandelt worden wäre. Hinsichtlich der Instrumentation freilich läßt sich ihm in diesem Punkte ein gewisses, die Klarheit des Gefühls etwas trübendes und die Helle der Gedankenreihen etwas verdunkelndes Uebermaß beimessen: ein Uebermaß, das hauptsächlich durch eine meist künstliche Führung der Mittelstimme bewirkt wird, deren seltene Zwischenbewegungen sogar zu manchen gesuchten Harmonie- und Melodie-Verknüpfungen noch zu viele und zu entfernte Nebengedanken in dem Componisten selbst zu erregen scheinen. Indessen trifft ihn dieser Vorwurf als Componist im Allgemeinen wieder weniger und als Instrumentalcomponist an sich wohl gar nicht. Hier ist er in Wahrheit groß; nur daß er jene Stimmung des Gemüths, welche jede seiner größeren Tondichtungen als eine Elegie gleichsam, Alles in die seligste Romantik gehüllt erscheinen läßt, — daß er diese Stimmung zu sehr auf fremdartige Gegenstände überträgt, und dadurch, im Ganzen, seine sämmtlichen Compositionen wie auf einem Musterbilde betrachtet, hier und da monoton in der Färbung wird, — nur das läßt sich ihm allenfalls entgegenhalten" ꝛc. Nur das? Wasche mir den Pelz und mache mir ihn nicht naß! Der Himmel bewahre den ehrwürdigen Altmeister vor vielen solcher freundlichen Pelzwäschereien!

Ich bedaure, ganz einfach meinen zu müssen: daß dem Meister Spohr, trotz seines hervorragenden Talentes, seiner staunenswerthen Wissenschaftlichkeit, seiner reichen Bildung und reichen Phantasie und einer reichen Quelle der blühendsten, innigsten, tiefsten Melodik, das klare Bewußtsein und in sich Aufnehmen des dramatischen Lebens und der dramatischen Wirksamkeit der Musik entweder mangelt, oder daß der ehrwürdige Meister, auf den

Digitized by Google

Deutſchland in hohem Grade ſtolz zu ſein ſonſt manches Recht hat, wenn ihm jene Eigenſchaften nicht mangeln, zu viel und zu mühſelig an ſeiner dramatiſchen Muſik arbeitet, das Wiſſenſchaftliche zu ſehr als Zweck behandelt, den grübelnden Verſtand zu herriſch walten läßt, und dies oft in ſo hohem Grade, als ſchämte er ſich der Herrlichkeit ſeiner Melodien und ſuchte ſie dem Ohr und dem Herzen möglichſt zu verbergen; und endlich — daß er die Bedeutung, die Kraft und die Befähigung der Singſtimmen nicht gehörig berückſichtigt.

Wäre nicht das Eine oder das Andere der Fall, ſo müßten ſeine, in mehrfacher Hinſicht höchſt achtungswerthen Compoſitionen zu meiſtens, wenigſtens verhältnißmäßig guten Büchern und bei meiſtens ſorgfältigen und liebevollen Darſtellungen, eine ganz andere Wirkung von der Bühne herab machen, als dies gewöhnlich der Fall iſt. Ein ſo hervorragendes Talent darf ſich mit ſolchen Erfolgen nicht begnügen! Warum den Sängern oder dem Stumpfſinne des Publikums immer kurzweg zur Laſt legen wollen, was offen in anderen Urſachen ſeinen Grund hat? Warum nicht ehrlich, gerade heraus ſagen, was man denkt? Iſt doch dabei die größte Gefahr, daß man vielleicht eines Irrthums überführt werden kann! Einem ſo bedeutenden Namen, wie Spohr, gegenüber, klingen ſolche Bemäntelungen ſogar unſchicklich, weil ſie ſeine Werke unwillkürlich in die Klaſſe jener vielen unſeligen Arbeiten herabdrängen, womit beinahe jede Stadt und jedes Städtchen oft heimgeſucht wird und an deren Durchfallen immer die Gediegenheit der Arbeit, die Unfähigkeit des Dichters, die Kunſtloſigkeit der Sänger und der verkehrte Geſchmack des Publikums Schuld ſein ſollen [49]).

Das iſt ein Thema, worüber man ſich in Deutſchland jährlich ein Paar Dutzend Male zu Tode ärgern würde, wenn man nicht darüber lachen müßte. Aber ärgern und lachen wird uns nicht helfen, ſo lange wir nicht eine tüchtige Centralanſtalt für Erziehung von Muſikern erhalten, wo die edle freie Kunſt als ein köſtlicher Zweig der Poeſie den jungen Gemüthern auf äſthetiſchem Wege gelehrt und den Schülern lebendigſt eingeprägt wird, daß bei einer Kunſt, welche über ſo viele Hilfsmittel zu gebieten und ſo mancherlei Rückſichten zu beobachten hat, unmöglich wahre Kunſtwerke, ſondern höchſtens hübſche Spielwerke für den Augen-

Digitized by Google

blick zum Vorſcheine kommen können, wenn man, lediglich dem Gelüſte der Phantaſie folgend, den Gebrauch der Hülfsmittel nicht gehörig gelernt hat, die Beobachtung der natürlichen Rückſichten vernachläſſigt. Aber auch, daß auf der anderen Seite nur Verkehrtes und alle äſthetiſche Wirkung Verfehlendes erzielt werden kann, wenn man die Phantaſie knechtet, die poetiſche Sprache der Muſik, die Melodie unterordnet, das Gelernte, d. h. die Mittel zu ihrer Verdeutlichung, Verbindung und zu Steigerung ihres Ausdrucks, als Hauptſache betrachtet und behandelt, Harmonie und Contrapunkt zu Autokraten erhebt, wo ſie nur Miniſter, höchſtens Mitregenten ſein ſollen und vernünftiger Weiſe ſein können. Endlich, wenn man nicht das Hauptmittel bei jeder dramatiſchen Compoſition — die menſchliche Stimme, das Geſangsorgan, mindeſtens eben ſo gründlich ſtudirt, wie die Natur und Fähigkeiten der muſikaliſchen Inſtrumente, damit man ihr nicht zumuthe, was ſie niemals leiſten kann, damit man ſie nicht in eine gänzlich verfehlte Stellung zu dem Ganzen bringe, damit es dem Sänger und der Sängerin möglich werde, ſtatt nur mühſam und mit unſäglicher Anſtrengung des Leibes und des Gedächtniſſes die Intervallenfolge zu bemeiſtern und auswendig zu lernen, in das muſikaliſche Gedicht ſich hineinzudenken und hineinzufühlen, zum Dichter ſich zu erheben, im Geſange ſich ſelbſt als Dichter zu zeigen. *Wahre ſyſtematiſche Geſangsſchule iſt unſeren Tonſetzern ein gleich großes und dringendes Bedürfniß, wie den Sängern ſelbſt, und ſo lange wir dieſem Geſetze der Natur uns nicht fügen, ihm nicht rationell Folge leiſten, iſt an eine wahrhaft nationale Oper nicht zu denken, und wird Geſchmack und Sinn ſtets wieder den Italienern und Franzoſen ſich zuwenden!*

Vortrefflich, ja in ihrer Art einzig ſind unſere Chorſchulen, Akademien, Singvereine, Liedertafeln ꝛc., aber *Geſangslehre im eigentlichen Sinne* kennen und üben ſie nicht, mithin bleiben ſie auch fruchtlos für eigentliche Geſangsbildung der Tonſetzer und der Mitglieder. Die allerglänzendſte Journal- und Brochüren-Emphaſe kann für dieſen Mangel nicht Erſatz geben, für die daraus entſpringenden Gebrechen nicht tröſten. — Gehen wir wieder zur Geſchichte über.

Mehr für die komiſche Oper lieferte *Heinrich Marſchner*,

Digitized by Google

geboren 1795 zu Zittau, Schüler von Hering und Schicht, theilweise auch von Maria von Weber. Das Allgemeine Theaterlexikon erwähnt seines Wirkens auf folgende Weise: „Zu Preßburg componirte er als Musiklehrer seine erste Oper „Heinrich VI.", die unter Weber's Protection in Dresden, jedoch ohne großen Erfolg, gegeben wurde. 1822 siedelte M. nach Dresden über, wo er 1823 als Musikdirector angestellt wurde; hier schrieb er die Operetten: „der Holzdieb" und „Lucretia", die zwar hin und wieder gegeben wurden, aber bald verschwanden. 1826 vermählte er sich mit der Sängerin Mariana Wohlbrück, machte eine Reise mit ihr und privatisirte dann in Leipzig; hier schrieb er die Oper: „der Vampyr", die seinen Namen zuerst bekannt machte, da dieselbe nicht nur in Deutschland, sondern selbst in London Beifall fand. Ihr folgten bald: „Templer und Jüdin" und „des Falkners Braut", die sich beide, allerdings die letztere weniger, Bahn durch ganz Deutschland brachen. 1830 ging M. als Kapellmeister nach Hannover, wo er sich noch befindet. Hier componirte er noch die Opern: „Hans Heiling, die Feuerbraut, das Schloß am Aetna, der Bäbu", von denen aber nur die erstere eine günstige Aufnahme und größere Verbreitung fand. M. hat zum Ausdrucke des Diabolischen und Dämonischen eine eigene Kraft und wählt daher auch gern solche Stoffe; eben so gelingt ihm der musikalische Ausdruck toller und wilder Lustigkeit in hohem Grade und die Musikstücke dieser Gattung sind die gelungensten in seinen Werken. Dagegen ist er im Allgemeinen zu breit und zu gedehnt, ein Streben nach übertriebener Deutlichkeit und Klarheit schadet seinen schönsten Gedanken, und der Ausdruck zarter, weicher Empfindungen gelingt ihm selten, doch zuweilen, wie in dem melodiösen Brautliede in Hans Heiling. Für die finstere und verbrecherische Leidenschaft findet er fast immer den geeigneten Ton, aber der freie Sinn, der offene Muth, die stolze Männlichkeit geht gespreizt einher in M's. Opern. Die Behandlung des musikalischen Materials zeigt überall einen geläuterten Geschmack, die genaueste Kenntniß der Technik und die gewandteste Beherrschung der Massen. An die Singstimmen macht er übertriebene Ansprüche, aber er gruppirt sie dagegen höchst vortheilhaft und weiß ihnen selbst in der reichsten Instrumentation ihren Wirkungskreis zu erhalten. (??) Im Allgemeinen sucht er zu ängstlich nach dem Effecte

Digitized by Google

und verfehlt ihn dadurch nicht selten. Unzweifelhaft gelungener als seine Opern sind seine herrlichen Lieder."

Die Encyklopädie der allgemeinen musikalischen Wissenschaften sagt speciell über seine bedeutendste komische Oper: „die Oper ist komisch, und für komische Darstellung besitzt Marschner, wie zuerst sein „Templer und Jüdin" bewiesen hat, vorzugsweise ein herrliches Talent: sicher hätte dieselbe bei nur einigermaßen größerer Sparsamkeit in der Anwendung heroischer Mittel sich ein größeres Publikum erworben als alle seine früheren dramatischen Werke. So aber ist sie nicht Mehr, ja in mancher Hinsicht noch Weniger als diese. Der eine Vorzug, den sie hat, und der immer für einen Fortschritt ihres Verfassers in seiner Kunst angesehen werden muß, ist, daß ihr Musikalisches weniger weitläufig durchdacht und behandelt worden ist. Im Uebrigen wird man alles schon Dagewesene in ihr wiederfinden, und wer an M's. früheren Werken Vergnügen hatte, wird es auch an diesem gehabt haben, und um so mehr, je weniger Freund er ist einer hier freilich etwas zu bequem gemachten Reminiscenzenjägerei, bei der man riskiren würde, mit jedem Schritte unserem, in der That aber auch ganz unvergeßlichen, Weber noch die Fersen abzutreten ꝛc."

Im Allgemeinen bemerkt jene Encyklopädie über ihn: „Er hat mehrere Sammlungen einzelner kleiner Compositionen herausgegeben, in welchen in der That die Gabe, die Poesie in Musik zu verwandeln, verbunden mit Reichthum der Melodie und Fülle der Harmonie, wahrhaft erfreut, und — gestehen wir es offen zum Schluß — dies ist es, was uns ganz irre macht mit (?) der Muse Marschner's, oder hat es mit dieser seine Richtigkeit — erbittert auf ihn selbst über die Art und Weise, wie er ihre herrlichen Gaben mißbraucht. Man nehme seine „Wanderlieder", seine „Lieder der Liebe" — wo findet sich eine, auch nur eine einzige so innige Melodie und mit dieser so eng verbundene Harmonie in allen seinen Opern?" ꝛc.

Man sieht, daß die Verfasser beider Artikel sich alle erdenkliche Mühe geben, ihre Pillen anständigst zu vergolden, während andere Kritiker in ihrem scheltenden Tadel eben so wenig Maß halten, wie viele seiner emphatischen, oft gar aufdringlichen Lobredner, welche auch sehr häufig in den argen Fehler verfallen, den Sängern und dem Publikum in die Schuhe schieben zu wollen,

Digitized by Google

wovon die Urſache lediglich in den Partituren ſelbſt liegt. Wer dieſe einzuſehen und öfters zu hören Gelegenheit hatte, der wird mit Bedauern zugeſtehen, daß ein ſo hochbegabtes Talent, ein Künſtler von ſo umfaſſender Bildung und reichen Kenntniſſen — gar viele Schätze ziemlich unfruchtbar vergeudet, weil er ſich zu einer reinen Anſicht vom Weſen und Geiſt der Oper nicht bekennen will, und in einem faſt krankhaft lebendigen Streben einem Phantasma nachjagt, welches er für ein Ideal hält.

Indeſſen wollen wir mit dieſer unmaßgeblichen Anſicht den vielen deutſchen Theaterdirectionen, welche es noch nicht der Mühe werth erachtet haben, ihr komiſches Repertoir mit einem Werke Marſchner's zu vermehren, ſondern lieber blindlings nach Ausländiſchem greifen, keineswegs ein Abſolutionszeugniß ausgeſtellt haben. Deutſche Bühnen ſind heiligſt verpflichtet, vor Allem mit deutſchen Werken Verſuche zu machen, das häufige Mißlingen dient nicht als gültiger Entſchuldigungsgrund für das Verſäumen dieſer Pflicht, um ſo weniger, da dieſes Mißlingen auch bei den erſehnten Werken des Auslandes häufig genug eintritt. Daran ernſtlich und ehrlich zu denken, wäre endlich einmal Zeit! Ueberall, wo es mit Einſicht geſchieht, kommt gewiß auch das Publikum freudig und lebendig zu Hülfe, da deutſcher Sinn das ganze Volk durchbebt und neue Freude an dem Nationalen jede Bruſt beſeelt.

Der, durch ſeine tragiſche Oper Atalia, unter den Tonſetzern von Rang eine ſchöne Stelle einnehmende Johann Nepomuk Freiherr von Poißl, geboren zu Haunkenzell 1783, Schüler von Fr. Danzi, Intendant des baieriſchen Hoftheaters ꝛc. verſuchte ſein ſchönes Talent auch wiederholt im Gebiete des Komus. Wir haben von ihm die Operetten: „die Theaterprobe, Aucaſſin und Nicolette" und die komiſche Oper „la rappressaglia" (die Wiedervergeltung) oder vielmehr: wir haben ſie nicht! denn wo ſind ſie nach allem dem Gerede darüber, nach den zahlloſen Räucherungsopfern von vielen Seiten, nach den bogenlangen Erörterungen aller darin verborgen ſein ſollenden Schönheiten? Es waren Eintagsfliegen, welche 24 Stunden lang viel Geröſe machten und dann in ihr Grab der Münchner Theaterbibliothek ſich verpuppten, wahrſcheinlich auf niemals wieder Erſtehen.

Gleiches Schickſal hatten die Operetten des Grafen Wen-

Digitized by Google

zel Robert von Gallenberg, geboren 1783 zu Wien, der in seinen vielen Balletcompositionen zu Neapel und Wien ein so schönes Talent entwickelte und 1829 an der Spitze der Regierung des Kärnthnerthortheaters zu Wien Bedeutendes in keiner Weise leistete.

Eines nicht viel glücklicheren Looses erfreuten sich die beiden Opern „die Räuberbraut" und „die Hexe von Gyllenstern" von Ferdinand Ries, geboren zu Bonn 1784, Schüler seines Vaters und Beethoven's, berühmt als Clavierwirtuos, beliebt als Instrumentalcomponist. An einer gewissen Kälte und Schwerfälligkeit starben diese Werke schnell wieder dahin, obgleich manche glückliche Gedanken und einzelne reizende Melodien ein hübsches Talent kund geben.

Glänzender tritt Karl Gottlieb Reissiger auf, geboren 1798 zu Belzig, Schüler seines Vaters, von Türk und Schicht, von Peter von Winter freundlichst begünstigt, sehr verdienstvoll als Kirchen- und Liedercomponist, vortrefflich als Operndirigent. Warum er sein erstes dramatisches Werk „das Rockenweibchen", welches in Wien dem Schwerte der Censur erlag, nicht anderwärts auf die Scene gebracht, da die Ouverture dazu so lebhaften Beifall gefunden hat, kann nur von ihm selbst beantwortet werden. Daß seine „Libella" nicht zur Darstellung auf den deutschen Bühnen gelangt, entschuldigt der Umstand, daß sie eine Zahl von Sängerinnen erfordert, worüber auch die größten Bühnen selten zu gebieten haben. Unrecht ist es daher, den deutschen Bühnen daraus einen Vorwurf machen zu wollen; aber um so bitterer soll man diesen dafür aussprechen, daß seine Opern „die Felsenmühle" und „Turandot" auf vielen Bühnen noch gar nicht gegeben, auf anderen schon beseitigt wurden, nachdem sie so lebhaften Beifall sich erworben haben. Während die Journale in Lob und Tadel Jahr aus Jahr ein sich vereinzelnd und zersplitternd, ihr Ansehen schwächen und ihre Kraft lähmen, sollten sie mit Energie und Consequenz einige Hauptgesichtspunkte im Auge behalten und übereinstimmend verfolgen. Reissiger ist ein tüchtiger dramatischer Tonsetzer, voll schöner Melodien, Kraft und Leben und männlicher Durcharbeitung, wenngleich er der Einheit in Styl und Behandlung zuweilen ein Schnippchen schlägt und damit sogar der Karakteristik hier und da wehe thut. Dieser Meister hat in der That noch die Pflicht zu erfüllen, sein schönes Talent an einem guten

Digitized by Google

Opernbuche zu verſuchen, bevor die Kraft der Mannsjahre entſchwindet, die Phantaſie vergelbt[50]).

Peter Joſeph Lindpaintner, geboren 1791 zu Koblenz, Schüler von Witzka, Peter v. Winter und Graz, von hoher Bedeutung als Liedercomponiſt, ſehr geſchätzt als Inſtrumentaliſt, zeigte ſich auch auf dem dramatiſchen Gebiete ungemein fleißig und eifrig, ohne bis jetzt mit irgend einer ernſten oder komiſchen Oper nachhaltiger Erfolge ſich zu erfreuen. Woran liegt dies? Betrachten wir dieſen intereſſanten Mann etwas näher, ſo finden wir wahrſcheinlich eine der Urſachen davon, wenn nicht der Mangel an guten Opernbüchern und die Gleichgültigkeit der deutſchen Bühnen für Deutſches als einzige Urſachen genügen ſollten[51]).

Der liebenswürdige Bürgermeiſter von Teplitz, Joſeph Wolfram, geboren 1789 zu Dobozan, Schüler von Kotzeluch und Drechsler, zeigte ſich auch für die komiſche Muſe ſehr eifrig und thätig. Wir beſitzen von ihm die Operetten und Singſpiele: „Ben Haly, der Diamant, Herkules, Prinz Lieschen", wovon beſonders die letzte glücklich über viele Bühnen wanderte und bei guter Darſtellung auch jetzt noch gefallen wird. Umſonſt würde man aber Originalität, Genie in allen ſeinen Werken ſuchen, ſie enthalten Gewandtheit in Anwendung des tüchtig Erlernten, ſehr ſangbare, mitunter elegante Melodien und eine glänzende Führung der Singſtimmen im Enſemble, große Liebe für Maſſenhaftigkeit, Reichthum, oft Ueberfülle von Inſtrumentation: Alles von jener Gattung hübſch verfertigten Mittelgutes, wovon ſich Manches einmal recht angenehm anhört, aber nichts die Phantaſie erhebt, nichts in der Seele bleibt.

Nicht viel beſſer erging es ſeinem Landsmann, dem berühmten Claviervirtuoſen Wilhelm Würfel, geboren 1791 zu Planian. Die Journale wußten damals von ihm und ſeinen Werken außerordentlich viel Schönes zu erzählen. Seine Inſtrumental-Compoſitionen enthalten auch in der That manches Treffliche, eine gewiſſe wohlthuende Friſche und Eigenthümlichkeit, aber ſeine beiden komiſchen Opern „Rübezahl" und „der Rothmantel" wovon die erſtere momentane Senſation und Hoffnungen erregte, erſcheinen für den Sänger nicht dankbar und lebendig genug, verrathen, trotz mancher netten Melodie, zu viel Abſichtlichkeit und bilden daher ein etwas froſtiges Ganzes, was wohl einen Achtungsbei-

Digitized by Google

fall erringen, aber keine besondere Lust zum Wiederhören erwecken kann.

Johann Philipp Samuel Schmidt, geboren 1779 zu Königsberg, ein Mann von edelstem Kunststreben, schönem Talent und reicher Bildung, gehört auch in der vorigen und in dieser Periode zu den beachtungsvollsten Tonsetzern im Gebiete der heiteren dramatischen Muse. Ich entsinne mich der heiteren und komischen Werke: „der Schlaftrunk, der Onkel, Feodore, die blühende Aloe, die Alpenhütte, das Fischermädchen, ein Abend in Madrid", welche zum Theil auf mehreren Bühnen Deutschlands mit Vergnügen gehört wurden. Wo sind sie jetzt? Wo hört man etwas davon?

Daß die deutschen Theater nicht rein von Klassischem leben[52]) beweist auch der flüchtigste Blick auf das Repertoir der größten wie der kleinsten Theater; daß sie davon auch nicht leben können, noch allein davon leben sollen, lehrt eine besonnene Erwägung der Natur und Bestimmung des Theaters. Es bedarf in der That der Mannigfaltigkeit, des Wechsels nach Werth, Gattung, Form. Um so trauriger erscheint daher die apathisirende Gewohnheit der deutschen Theaterdirectionen, stets gleich den Wetterhähnen auf den Thurmspitzen zu verweilen und zu sehen, woher der Wind aus der Ferne wehe, ohne zu beachten, was rings um sie her zu ihren Füßen vorgeht, und dann Alles, was der Wind von einer Seite über die deutschen Grenzen hereinweht, gleich den Schneidern und Putzmacherinnen, als Modewaare aufzutischen, so lange bis wieder anderswoher der Wind weht, und indessen alles Uebrige zu vernachlässigen, oft ganz zu ignoriren. Hieraus entspringt nur eine Mannigfaltigkeit der Titel und Autorennamen, aber sonst eine drückende Monotonie, eine Modethorheit, welche bald den eigenthümlichen Reiz verlieren, den Theatersinn des Publikums fortschreitend schwächen muß und endlich überall mehr oder minder auffallend zur Apathie führt, das Leben und die Frische in der Kunstwelt und in den Künstlern selbst vernichtet.

Wie aphoristisch auch erscheinen möge, was Maria von Weber über den Tonsetzer J. P. S. Schmidt sagt, so finde es hier doch eine Stelle, weil es uns bezeichnend genug vorkommt und vielleicht zum vollen Verständnisse führt. Er sagt Band III, S. 129 seiner hinterlassenen Schriften:

Digitized by Google

„Das Fiſchermädchen, Oper in 1 Akte, von Theodor Körner, mit Muſik von J. P. Schmidt in Berlin, erſcheint den 6. December zum Erſtenmale auf unſerer Bühne. — Herr Schmidt hat durch die Compoſition mehrerer kleinen Opern, die in Berlin und anderen Orten freundlich aufgenommen worden, z. B. Feodore, die Alpenhütte, der Kyffhäuſer Berg ꝛc. ein erfreuliches Streben nach gründlicher und karakteriſtrender Schreibart bewieſen, welches ihm, als eigentlichem Dilettanten, zu doppelter Ehre gereicht, je mehr dieſes jetziger Zeit ſelbſt von den ſogenannten Künſtlern vernachläſſigt wird. Er ſcheint ſich dabei mit Vorliebe zu dem ſtark gewürzten, durch reiche Inſtrumentation und raſchen Harmoniewechſel ſich ausſprechenden, Geſchmack neuerer Componiſten hinzuneigen, beweiſt aber zugleich rühmlichen Fleiß in Beobachtung richtiger Declamation, angemeſſenen Ausdrucks und Bezeichnung der Karaktere. Herr Schmidt hat ſich faſt ausſchließend der dramatiſchen Tonkunſt geweiht, doch kennt man einige Cantaten, aber wenige Inſtrumentalwerke, von ihm.“

Von dem als Clavierwirtuoſen und Inſtrumentaltonſetzer mit Recht berühmten Aloys Schmitt, geboren 1789 zu Erlenbach, Schüler von ſeinem Vater und von André in Offenbach, iſt mir nur die für Hannover geſchriebene komiſche Oper von Elsholz, „der Doppelproceß“ bekannt. Sie machte kein großes Glück und hat ſich auch, meines Erinnerns, nicht über andere Bühnen verbreitet. Das Buch gehört allerdings nicht unter die beſſeren komiſchen Operngedichte, aber ihm die Hauptſchuld an dem Mißlingen aufbürden zu wollen, iſt eine Schwachheit und heißt den Autoritätsreſpect vor einem berühmten Tonſetzer zu weit treiben. Warum ſollte man nicht lieber ehrlich herausſagen: „das Buch iſt fehlerhaft, indeſſen würde ein Dittersdorf, Hiller ꝛc. ihm immerhin durch eine hübſche, lebenvolle Muſik ein gewiſſes Leben eingehaucht haben, aber der ſonſt treffliche Tonſetzer ſcheint der Anlage für Geſang und des Berufs zu dramatiſchen, beſonders komiſchen Tondichtungen zu entbehren, dafür keine Phantaſie zu beſitzen, ſondern nur den Verſtand, das Wiſſen und die techniſche Gewandtheit in Anſpruch zu nehmen ꝛc.“ Damit wäre man der Wahrheit viel näher gekommen und hätte vielleicht jüngere Tonſetzer dadurch vermocht, vor dem Beginnen dramatiſcher Compoſitionen ernſthaft die Frage: haſt du auch Beruf zum dramatiſchen

Digitized by Google

Tondichter? an sich zu stellen; während bei der üblichen Weise, unglückliche Opern zu besprechen, der unglückselige Aberglaube: „das Wissen und Gelernthaben umfasse auch das Können", bei den jungen Tonsetzern sich verewigen muß. Es ist für einen sonst tüchtigen, talentreichen und höchst ehrenwerthen Tonsetzer keine Schande, für einen einzelnen Zweig der Tondichtung kein Talent zu haben, aber es ist keine Ehre für die Tagespresse, bei allen solchen Vorkommnissen stets Bemäntelungsversuche zu wiederholen und den Leser auf eine falsche Fährte zu führen. Wäre es doch beinahe dasselbe, wenn man nach jeder unglücklichen Oper schreiben wollte: „der Dichter hat seine Schuldigkeit gethan, die Verse sind rein und schön, mithin ist das Gedicht gut und die Schuld des Mißlingens liegt allein an dem Tonsetzer."

Ziemlich entgegengesetzter Natur erscheint der als Schriftsteller, Opernregisseur und Tonsetzer vielfältig bekannte und in Betreff der Bühne verdienstvolle Karl Blum, geboren 1789 zu Berlin, Schüler von Hiller und Salieri. Blum machte es sich eben so leicht und bequem, wie viele Andere es sich schwer gemacht haben. Unverkennbar ist sein natürlicher Beruf zum dramatischen Tonsetzer im Gebiete des Heitern und Komischen, aber auch unverkennbar, daß er viel Besseres in der Composition hätte leisten können, als er wirklich geleistet hat. Freundliche, gefällige, oft sehr pikante Melodien, ohne ängstliche Rücksicht auf Karakteristik im Ganzen und im Einzelnen; bisweilen sehr effectreiche Instrumentation, unbekümmert um Reinheit und Schönheit der Harmonie; deutsche, italienische und französische Weise, nicht etwa in ein ideales Ganzes und Eigenthümliches verschmolzen, sondern in demselben Drama lustig vermengt, bisweilen mit guten alten Bekannten gewürzt; aber Alles mit unverkennbarem Erfahrungstacte und lebendiger Theaterkunde gemacht und geordnet, für die Sänger bequem, für die Masse faßlich und ansprechend, dem Momente angepaßt. So erscheint es wohl begreiflich, daß seine komischen Opern: „Claudine von Villa Bella, das Rosenhütchen (eine eigenthümliche Bearbeitung von le Chaperon rouge für das Theater an der Wien), die Pagen des Herzogs von Vendôme", ohngeachtet ihrer augenblicklichen Erfolge, nicht auf viele Bühnen übergingen und nicht lange sich hielten. Mehr Verbreitung gewannen die Singspiele: „die Heirath im 12. Jahre, die Nachtwandlerin, Canonicus Schuster,

Digitized by Google

die Rückkehr ins Dörfchen (Liederspiel), Mary, Mar, Michel ꝛc. (schwache Nachbildung von Adam's Sennerhütte); und heute noch zuweilen gerngesehen sind seine Vaudevilles: „der Schiffscapitän, Bär und Bassa", diese eigentlichen Vorboten jener Vaudeville-Periode, welche in ihrem aufdringlichen Uebermaße der Kritik so viel Herzeleid verursachte, den Sinn und Geschmack für Oper bei der Menge fast überall auf Abwege leitete, die komische Oper beinahe ganz verdrängte, das deutsche Liederspiel nicht aufkommen ließ.

Traugott Maximilian Eberwein, geboren zu Weimar 1775, Schüler von seinem Vater, von Kunze und Fenaroli, durch Studien und Reisen auch außerhalb der Musik vielfach gebildet. Außer einer Menge, mitunter trefflicher Lieder, schrieb er eine bedeutende Zahl von Werken für Kammer und Kirche, welche sämmtlich durch Reinheit und Glätte des Satzes, natürliche, oft sehr elegante Führung der Stimmen, einfache gesunde Harmonie und Reichthum an hübschen, zum Herzen sprechenden Melodien sich auszeichnen. Von 1805—1829 beschenkte er auch das Theater mit einer hübschen Zahl von Opern und Singspielen. Davon gehören in unseren Bereich die Opern: „Piedro und Elvira, Claudine von Villa Bella, Ferdusi, das goldene Netz"; die Singspiele: „das Schlachtturnier, der Jahrmarkt zu Plundersweiler, die Fischerin, der Mond, das Storchnest, die hohle Eiche", welche sämmtlich Beifall gewannen, aber bei dem lieben Schlendrian der deutschen Theater, dem krittelnden und neidischen Geiste vieler Musikdirectoren, der lieber Ausländer begünstigt als einem deutschen Collegen den Genuß der Anerkennung verschafft, nur einer geringen Verbreitung theilhaftig wurden. Einige seiner Singspiele verdienten wohl eine Wiederaufnahme auf das Repertoir.

Karl Eberwein, dessen jüngster Bruder, geboren 1784 zu Weimar. Seine wenigen Theaterwerke verrathen durch Wahrheit und Wärme in Declamation und Accentuation, durch karakteristische Lebendigkeit fließender, singbarer Melodien den sinnigen Dramatiker, durch reine, den edelsten Mustern nachstrebende Harmonie den gebildeten Musiker, der nur zuweilen durch Modulationsgelüste und Prunksucht in der Instrumentation Unklarheit hervorbringt und der Wirksamkeit schadet. Von komischen Theatercompositionen entsinne ich mich nur der Operette: „die Heerschau", welche bis

Digitized by Google

jetzt immer Beifall gefunden hat und auf jedem Repertoir eine Stelle verdient.

Der Franzose André Hypolite Chelard, geboren 1789 zu Paris, Schüler von Gossec, Zingarelli und Paisiello, jetzt Kapellmeister zu Weimar, ein vielfach gebildeter und auch literarisch sehr bewanderter Mann, beschenkte auch die komische Oper mit einigen Gaben: „der Hausverkauf, der Student", welche in Italien, Frankreich, England und Deutschland mit Beifall aufgenommen wurden, während seine große Oper Macbeth Sensation erregte. Seine Melodien athmen Frische, dramatische Lebendigkeit, eine oft sehr pikante Originalität, bewegen sich sangbar zwischen der fließenden Melodik der Italiener und der feurigen, blitzenden Rhythmik seiner Landsleute, zuweilen jedoch auch etwas gezwungen und für die Sänger sehr schwierig. Seine Harmonie und Instrumentation haben Leben, Fülle, Glanz, aber sie leiden auch sehr häufig an Ueberfüllung und beinahe gesucht erscheinenden Schwierigkeiten in so hohem Grade, daß eine reine Ausführung unter die anstrengendsten Aufgaben für die Musik gehört und auch bei deren Gelingen der Gesang, der Zusammenhang, die Klarheit nicht selten ganz verloren gehen, so daß dem gewöhnlichen Zuhörer kein anderer Eindruck bleibt, als der eines musikalischen Betäubungs- oder Verwirrungsrausches. Auch in seinen heiteren Werken bleibt Chelard von diesem Uebel nicht ganz frei und scheint es mit getreuer Durchführung der Karaktere darin nicht allzugenau zu nehmen, was auch bei Laien die Totalwirkung beeinträchtigt und von der Kritik sehr übel genommen wird.

Johann Christian Lobe, geboren 1797 zu Weimar, jetzt Redacteur der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, in Allem so ziemlich sein eigener Lehrer und Meister. Nicht leicht dürfte ein deutscher Tonsetzer unserer Tage von so viel Uebermaß und Ungeschick in Lob und Tadel heimgesucht worden sein. Wir sind Freunde, also erlaube man mir, einen Andern für mich sprechen zu lassen; und zwar nicht den Ueberschwenglichen in der Allgemeinen musikal. Encyklopädie, sondern den Mäßigen in dem Allgemeinen Theaterlexikon: „Lobe debutirte 1821 als Componist mit der Oper Wittekind, zu der er sich selbst den Text schrieb, die in Weimar Beifall fand, aber sich weiter keine Bahn brach; ihr folgten 1830 die Flibustier, die zwar auch außer Weimar

Digitized by Google

gegeben wurden, aber bald vom Repertoir verschwanden. 1833 erschien die Fürstin von Granada, die Oper L's., die den meisten Erfolg hatte, aber auch das Schicksal ihrer Vorgängerin theilte. 1837 kam der rothe Domino in 2 Acten und errang sich Beifall, jedoch keine Verbreitung. L's. Compositionen sind nicht arm an schönen Gedanken und Melodien, auch sind sie trefflich gearbeitet und die Instrumentation ist reich und prächtig; aber im Ganzen haben sie etwas Schwerfälliges, Gesuchtes und Gemachtes, was dem Totaleindruck schadet; auch sucht er im Gesange durch Eigenheiten und Kunststücke zu wirken, die selten erfolgreich sind, und die Composition des Recitativs gelingt ihm fast niemals." Die komische Oper erhielt von ihm 1845 „der König und der Pächter" nach dem auf allen deutschen Bühnen längst abgeleierten Lustspiele Carl XII. auf Rügen. Dieser Umstand, eine sehr mangelhafte Darstellung und die oben angeführten Mängel in der Composition selbst, verhüllten die unverkennbaren einzelnen Schönheiten so sehr, daß auch diese Oper schon nach der ersten Vorstellung verschwand. In jenen Berichten beider Encyklopädien ist Lobe's komische Oper „der rothe Domino" in 2 Acten ganz vergessen. Das Buch ist von einer Dame nach der Zschokke'schen Novelle „die Abentheuer einer Ballnacht" bearbeitet. Ist diese, mir unbekannte Oper so vortrefflich, wie die Leipziger Allgem. musikal. Zeitung 1836, S. 306 ff. sehr emphatisch berichtet, so haben sich die deutschen Bühnen eines großen Mangels an Umsicht schuldig gemacht, daß sie dieses Werk sich entgehen ließen, aber jedenfalls sind sie einiger Nachlässigkeit dabei schuldig, indem sie hier unbestreitbar gefallen hat, also auch Elemente genug enthalten muß, welche anderwärts ihr Beifall verschaffen können. Aber freilich: „Willst du bei der deutschen Oper Glück machen, so sei vor allen Dingen kein Deutscher!"

Johann Nicolaus Conrad Götze, geboren zu Weimar 1791, Schüler von Cherubini und Rud. Kreuzer, Virtuos auf der Violine und Musikdirector am Weimarschen Hoftheater, ein vielseitig gebildeter Künstler, rühmlich bekannt durch gelungene Instrumentalcompositionen. Von seinen 5 Opern: „der Zwiebelmarkt, Alexander in Persien, das Orakel, der Gallego, Blumen und Schmetterlinge" erwarb sich der Gallego sehr lebhaften Beifall und mehrere Wiederholungen, ohne sich jedoch über viele

Digitized by Google

deutsche Theater zu verbreiten. Der vorige Referent beurtheilt diesen Tonsetzer folgendermaßen: „In allen diesen, in einem solid deutschen Style gehaltenen Opern offenbart sich eine, wenn auch nicht übersprudelnd reiche, doch immer ergiebige, von einem besonnenen, tüchtig durchgebildeten Kunstverstande geleitete und beherrschte (aber sehr an Spohr und Spontini klebende) Phantasie, ein künstlerischer Ernst, der sich von den Verirrungen der Zeit fast völlig fern zu erhalten gewußt hat, eine rühmliche Wahrheit, Treue und Haltung in Zeichnung der Karaktere, ein solider Geschmack und feiner Sinn für das Schöne und eine ausgezeichnete Gewandtheit in der Instrumentirungskunst, von deren Mitteln da und dort eher zu viel als zu wenig Gebrauch gemacht ist. Es mangelt nur jene Eigenthümlichkeit und Frische, in der das Genie sich offenbart." Sobald die deutschen Bühnen einmal dahin gelangt sind, von Ausländern nur solche Werke zu geben, worin sich wahres Genie ausspricht, wollen wir sie auch der Pflicht entbinden, das deutsche Streben und Talent zu berücksichtigen; so lange sie aber mit ausländischen, oft sehr untergeordneten Talenten sich begnügen, bleibt es ein Frevel, den deutschen Künstler hintanzusetzen — wenn er kein Genie, sondern nur ein schönes Talent hat.

Erwähnen wir hier noch Franz Gläser und seiner Werke, so werden wir so ziemlich alles einigermaßen Interessante, was aus dem vorigen in dieses Jahrhundert herüberragt, beisammen haben und einen Ueberblick über den Ertrag dieser Periode gewinnen können. Das allgemeine Theaterlexikon erzählt von Gläser, der jetzt, wenn ich nicht irre, Musikdirector in Kopenhagen ist: „Er war mehrere Jahre bis 1841 Musikdirector am königstädtischen Theater zu Berlin (vordem an dem Josephstädtischen Theater zu Wien), wo er sich in seinem Wirkungskreise durch Umsicht und praktische Geschäftskenntniß eine große Beliebtheit errang. Als Componist machte er sich durch die Opern: „die Brautschau, der Bernsteinring, des Adlers Horst, der Rattenfänger von Hameln, das Auge des Teufels ꝛc." bekannt und beliebt; in Berlin wurden sie sämmtlich oft wiederholte Repertoirstücke, außerhalb brach sich jedoch nur des Adlers Horst Bahn, wovon auch ein Clavierauszug bei Trautwein in Berlin erschien[52]). Gläser's Musik ist reich an schönen und lieblichen Melodien und stets fleißig und

Digitized by Google

ſorgſam gearbeitet; das Leichte, Gefällige, Komiſche, auch das innig Gemüthliche, gelingt ihm mehr als das Ernſte und Großartige, welches ſtets gezwungen erſcheint. Im Ganzen fehlt ſeiner Muſik der dramatiſche Karakter durchaus, allerdings ein weſentlicher Mangel, an dem indeſſen die Texte viel Schuld tragen; denn es iſt nicht leicht möglich, undramatiſchere Gedichte zu finden, als „des Adlers Horſt" und „der Rattenfänger." — Nach dieſem und vielen anderen übereinſtimmenden Urtheilen ſieht man wohl, daß das Repertoir der Gegenwart und der Zukunft von dieſen Werken ſich nicht viel zu Nutzen machen kann, und daß wir abwarten müſſen, ob Herr Gläſer künftig mehr Erfreuliches bringen werde.

Der flüchtigſte Ueberblick der Summe aller Ergebniſſe auf dem Gebiete der komiſchen Oper dieſes Abſchnitts der letzten Periode überzeugt uns ſogleich, daß von einer wahren, nachhaltigen Bereicherung nicht wohl die Rede ſein kann, daß die komiſche Oper der Deutſchen in dieſer Zeit, nach Hiller, Dittersdorf, Schenk, Mozart ꝛc., nicht einmal auf der Höhe jener ſich zu erhalten vermocht, geſchweige denn Fortſchritte gemacht hat. In der That tauchen nur einzelne Werke hin und wieder auf, wenige halten ſich kurze Zeit, die meiſten, ſogar die der hervorragenden Meiſter, verſchwinden bald wieder faſt ſpurlos. Man ſcheint ſich bald der Luſtigkeit und des Humors in anderem Gewande, als dem der ſchlüpfrigen Vaudevilles und der oft ſehr tollen Localpoſſen zu ſchämen. Man ſucht und taſtet nach allen Richtungen, faſt wie mit der Stange im Nebel, nach einem der Zeit ſich fügenden komiſchen Elemente. Alle Selbſtändigkeit im Streben und Schaffen ſcheint eingeſchläfert und verloren, die Skeptik herrſcht und regiert nach allen Seiten, immer von Neuem ſtachelt die Sucht nach Neuem, Niedageweſenem, Höherem, Idealem. Die von Haydn, Mozart und Beethoven errungene Freiheit iſt Vielen nicht frei genug, während Andere ſchon in ſolcher Freiheit Verderbniß witternd, wieder in Händel, Bach ꝛc. das einzige Heil ſuchen, der Verſtandesberechnung Gluck's und dem Ultrathume ſeiner glänzenden Nachfolger ſich mit Leib und Seele hingeben, und wieder Andere lediglich in dem ſchwelgeriſchen, funkenſprühenden Melodien- und Melismen-Bade Roſſini's den Meſſias erblicken, oder, ihm verächtlich den Rücken wendend, auf dem glatt

Digitized by Google

und glänzend gebohnten Salonboden, unter Treibhausglut und Aufregungsrhythmen der französischen Romantik eine neue Zeit herbeitanzen wollen [54]).

Gab es doch sogar in sich sehr interessante Männer, welche all ihr Streben und Wirken darauf concentrirten, alle diese heterogenen Dinge materiell, beinahe rein mechanisch zu vermengen, in ein großes Ganzes zu verbinden, ohne zu erwägen, daß daraus höchstens ein absonderliches Ungeheuer entstehen könnte. In solchem Streben muß ja alle reine Selbständigkeit der Phantasie und des Verstandes untergehen, und ohne diese ist doch an ein wahres Kunstwerk niemals zu denken!

Gegen eine völlige Unterwerfung der deutschen Welt durch das Rossinithum schützte im Allgemeinen nur das glänzende Genie von Maria v. Weber. Aber die komische Oper fand keinen Weber und verbarg sich schüchtern vor diesem Kampfgetose der großen Schlachten, in welches bald auch die elegischen Weisen Bellini's wie Schmerzenslaute von Verwundeten und Sterbenden, und Auber's bacchantische Revolutionshymnen betäubend hereinklangen. Ja in gewisser Beziehung kann man sogar sagen, daß jener glücklichste Wurf von Weber's Genie dem komischen Elemente geradezu Eintrag auf der Bühne gethan hat, indem der romantische Freischütz mit allen seinen Gespensterschauern und mystischen Teufeleien, eine lange Reihe bleicher und greller Nachahmungen in seinem Gefolge, und eine der Hauptseiten des deutschen Gemüthes so glücklich angeschlagen hatte, daß Schriftsteller, Tonsetzer und Publikum geraume Zeit von nichts Anderem mehr singen und träumen wollten. Keiner war mächtig genug, von dieser Krankheit zu heilen. Die besten Opern des trefflichst begabten der deutschen dramatischen Tonsetzer — Robert der Teufel und die Hugenotten — sind wahrlich nicht geeignet, die Genesung zu beschleunigen. Eine gewisse Vorliebe für überladene, grausenhafte, barrocke Stoffe in der Oper führt den Tonsetzer unmittelbar zu Darstellungen von Ueppigkeiten, rohen, wüsten Leidenschaften und Erscheinungen, zu tollen Sprüngen, zu Ueberstürzungen in grellen Contrasten, und Schwelgereien im Finstern und Wüsten, zu Aufthürmung von Massen über Massen, zu excentrischen Freiheiten, welche in allen Dingen als Gegensatz der vernünftigen Freiheit erscheinen. „Die neue Zeit bedarf der neuen Form!" spricht man

Digitized by Google

darüber entſchuldigend. Aber Bemäntelungen, Umhüllungen, Verzerrungen althergebrachter Dinge, wunderliche Verſchränkungen und Verrenkungen und Zerreißungen längſt vorhandener Gliederformen, bacchantiſche Verknetung der heterogenſten Style und zügelloſes Erſtürmen von Effecten um jeden Preis — dürften doch wohl mehr ein wirres und nicht ganz glückliches Streben nach Neuem, als eine eigentlich neue Form bezeichnen. Sogar wirklich neue Formen haben nur alsdann Anſpruch auf Anerkennung und Achtung, ſie bezeichnen nur dann einen Fortſchritt, „wenn ſie aus einer Nöthigung eines höher gehobenen Geiſtes hervorgehen, volleres Licht, klarere Beſchauung, tieferes Auffaſſen in weiter gedrungener Gründlichkeit beurkunden. Denn die Kunſt verlangt vor Allem Begeiſterung des rohen Stoffes durch die Idee, eine Unterordnung aller Virtuoſität unter das Geiſtige[55].“

So erſcheint denn auch unſere Zeit wieder als eine Zeit des Suchens, Strebens, Keimens, Ringens, als eine Zeit der Vorarbeit und Gährung eines großen Läuterungsproceſſes, und in ſofern immerhin als ein Fortſchritt in der Kunſt. Der Enthuſiasmus für und gegen dieſe allgemeine Regung ſteigert ſich nicht ſelten bis zum Fanatismus bei beiden Parteien: bei den Muckern, welche jauchzend in dieſem Streben ſchon das Vollbringen begrüßen, den trüben, brauſenden Moſt für Wein halten; und bei den Orthodoxen, welche alle neuen Erſcheinungen, weil ſolche ein klares Reſultat noch nicht liefern, unbedingt verwerfen und hohnlachend immer nur auf das Alte hinweiſen, und immer nur die Blicke rückwärts ſenden. Beide ſchreien gleich laut und derb, ſo darf man ſich denn nicht wundern, wenn in ſo argem Tumulte die rationaliſtiſche Stimme der dritten Partei kein Gehör findet, wenn die Männer, welche an die Nothwendigkeit, Natürlichkeit und Wirklichkeit eines *Vorwärts* zwar glauben, aber ein Vorwärts der Verblendung und Betäubung nicht mit einem Vorwärts zum höheren Lichte und zur Veredlung verwechſelt wiſſen wollen, von beiden Parteien gar oft ſchnöde über die Achſeln angeſehen werden[56].

Hätte ſich indeſſen mit der Rückkehr Deutſchlands zu ſich ſelbſt auch das ganze Verhältniß der deutſchen Opernbühne vernünftiger, nationaler, kunſtgemäßer nach allen ſeinen Theilen und Richtungen geſtaltet; wäre man zur Beſinnung gelangt und hätte einſehen gelernt, wie bedeutungsvoll eine echt deutſche Entwickelung auch

Digitized by Google

in der Kunſt auf alles Nationale einwirken müſſe: ſo würden wir wohl auch jetzt ſchon ſtatt der Keime bereits Blüthen genießen können. Die Dichtkunſt namentlich würde Hand in Hand mit der Muſik gehen, ſtatt, wie bisher in Deutſchland, ſich herb und froſtig von ihr zu ſondern, und das Publikum würde bereits dahin gekommen ſein, mehr in den Opern zu ſuchen und zu finden, als nur Ohrenkitzel und Träumerei einer vagen Wolluſt[51]). Dies um ſo ſicherer, da in dieſer Zeit wieder unverkennbar mancher neue Vortheil bereits errungen iſt, manche neuen Entdeckungen im Bereiche der Mittel gemacht ſind, und der Schatz unſeres jetzigen harmoniſchen Vermögens die Hinterlaſſenſchaften von Mozart und von Beethoven nicht unbedeutend überragt. Keine Partitur der beſſeren Neuern wird in dieſem Bezuge fruchtlos durchblättert werden, aus dem wildeſten Hexentanze dieſer Töneknäuel funkeln manche Perlen und Diamanten hervor, dieſes Meer von Schlacken birgt einen nicht armen Niederſchlag gediegenen Goldes.

Das Gebiet der deutſchen Oper hat ſeit 1830 keineswegs brach gelegen, und ſchon folgende ohngefähre Ueberſicht der in dieſer Zeit theils neu erſchienenen, theils hauptſächlich beſchäftigten Tonſetzer, obgleich ſie nicht einmal vollſtändig iſt, beurkundet das rege Leben in dieſem Zweige der Kunſt:

Alsdorf.	E. Hummel.	Reeb.
Benedict.	Huth.	Retzer.
Berlye.	Köhler.	v. Oerzer.
Deſſauer.	Kolb.	Oeſterreich.
Dorn.	Krug.	Pentenrieder.
Dotzauer.	Kücken.	Pilatti.
Eſſer.	Kugler.	Prechtler.
Aler. Feſka.	F. Lachner.	Raſtrelli.
Flotow.	J. Lachner.	Reuling.
Ferd. Fuchs.	Lampert.	Röder.
Geiger.	Lappe.	Rötſch.
Walter v. Goethe.	Lortzing.	Roſenhahn.
Herzog v. Gotha.	Mareczeck.	Schäffer.
Gumbert.	Mangold.	Schindelmeißer.
Hebenſtreit.	Markull.	Schlöſſer.
Ferd. Hiller.	Ad. Müller.	H. Schmidt.
Hoven.	F. Müller.	Seydelmann.

Digitized by Google

Stör.	W. Telle.	Rich. Wagner.
Suppe.	Täglichsbeck.	Prinz Eugen v.
Tauwitz.	Tittl.	Würtemberg.

Ein namhafter Theil dieser Tonsetzer hat sich mit Compositionen komischer Opern, Singspiele, Burlesken beschäftigt. Der Enthusiasmus des Publikums hat sich in vielen deutschen Städten sehr lebhaft und entschieden für diese neuen deutschen Productionen ausgesprochen. Die öffentliche Kritik hat mit ihrer gewöhnlichen Emphase Partei dafür genommen und mit lobenswerther Energie jede dieser Gelegenheiten ergriffen, um wiederholt wärmest auf die Pflicht für das Vaterländische das Volk und die Theaterdirectionen hinzuweisen und auf dessen unverkennbare und schöne Vorzüge aufmerksam zu machen. Freilich hat sie dabei auch größtentheils des alten Schlendrianfehlers sich schuld gemacht, gegen die Italiener und Franzosen weidlich loszuziehen, deren verkehrte Richtung und Leichtfertigkeit in das grellste Licht zu stellen. Sie hat übersehen, daß man damit weder dem Geschmacke des Augenblicks eine bessere Richtung geben, noch die jungen deutschen Tonsetzer auf die Bahn des Rechten hinleiten kann. Die Vorzüge in jenen italienischen und französischen Compositionen, auch in deren schlechtesten, sollte sie neben deren Fehlern und Sünden recht anschaulich und ausführlich erörtern, damit der junge Mann klar einsehen lerne, worauf es eigentlich bei den dramatischen Compositionen ankomme, und was der Mehrzahl der deutschen Tonsetzer immer noch großentheils abgeht, daher beharrlich zu berücksichtigen und zu erstreben sei.

Aber aller Enthusiasmus des Volks und alle Emphase der Journale half auch seit dieser Zeit abermals nicht, und von allen jenen Werken der komischen Muse sind nur sehr wenige im eigentlichen Sinne deutsches Gemeingut bis jetzt geworden: die Opern von Lortzing und Flotow[58]), alle übrigen verkrochen sich bereits wieder in die Bibliotheken von ein Paar Theatern und erlebten kaum die Freude, in einzelnen Clavierauszügen, Bearbeitungen für Militär- und Tanzmusik eine sehr untergeordnete Rolle zu spielen. Sogar die, sonst überall sich Bahn brechenden Wiener Singpossen müssen sich nun so ziemlich auf die österreichischen Staaten beschränken; deren einst so berühmten und beliebten Witze sind so tief im allgemeinen Ansehen gesunken, daß nur selten noch eine deutsche Bühne darauf Rücksicht nimmt.

Digitized by Google

Die Schuld davon liegt unverkennbar großentheils in dem politischen Leben aller deutschen Staaten einzeln und des gesammten deutschen Wesens, in der allgemeinen Gährung des Sehnens, Wünschens, Hoffens, Erwartens, in dem seltsam schwankenden Zustande zwischen Rückwärts und Vorwärts, in dem überall fast krampfhaft ängstlichen Bemühen um Förderung der materiellen Interessen und des staatlichen Ansehens nach Außen und in dem allgemeinen Zwiespalte des deutschen Theaterwesens mit der Nation und mit dem Geiste der Zeit. Aber deßhalb dürfen wir nicht verkennen, daß die Tonsetzer selbst und ihre Dichter ebenfalls an dem Mißlingen treulich mit arbeiten, indem sie, trotz aller gesteigerten Bildung und aller Schätze des Wissens, doch in manchem Betrachte jenen berühmten Leuten „welche nichts vergessen und nichts lernen wollen" manchmal sehr ähneln, das Publikum für eine Versammlung von hysterischen Kritikern, das Theater als eine Schulstube betrachten und behandeln. Oder — indem sie vom Bittersalz der Zeit zu viel verschluckt haben, alle und jede Regel der Zunft und des Verstandes höhnend, nicht mehr poetisch und kunstgerecht componiren, sondern allerflottest phantasiren, zwischen Italienerthum und Franzosenthum im Nebel umherreiten, musikalisch und poetisch allertollstens demagogisiren.

Schubart sagt in seinen, trotz mancher Einseitigkeit, noch immer sehr zu beherzigenden „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" Seite 238 ff.:

„Auch dem Nichtkenner muß der Gedanke einleuchten, daß „musikalischer Geist zu den Hauptzügen des deutschen Cha„rakters gehöre. So sehr man uns Nachahmung vorwirft (in „manchen Dingen mit Recht!) und so wahr es ist, daß sich keine „Seele mehr in alle Formen schmiegt, als die deutsche; so hat „doch die deutsche große Musikschule ihre Eigenheiten beibehalten. „Diese Eigenschaft besteht: im tiefsten Studium der Harmonik, „im naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation, (?) und in „einfacher, mit allen Herzen sympathisirender Melodie. Deutscher „Gesang wird überall goutirt, wo es Menschenohren giebt. Der „Fuß der Wilden zuckt so gut, wenn er einen deutschen Schleifer „hört, als der Schenkel des biedern Schwaben. Im Tone des „herzigen Volksliedes ist Deutschland noch von keinem Volke „übertroffen worden; die größten welschen Meister belauschen oft

„unſere Handwerksburſche, um ihnen herzige Melodien abzuſtehlen. „Die Natur ſelbſt ſcheint aus deutſchen Kehlen zu ſingen, und der „philoſophiſche Geiſt unſerer Nation hat dieſer Natur eine Rich„tung gegeben, welche nothwendig jene große Schule bilden mußte. „Welches Volk hat einen Kirchengeſang wie wir? Welches Volk „hat uns je in der Inſtrumentalmuſik übertroffen? Welches Volk „hat ſo allgemein gute Stimmen aufzuweiſen wie das unſrige? „Welches Volk ſtimmt endlich in das einfältige Concert der Natur „ſo richtig ein, wie das unſrige? Ganz Europa hat unſern Werth „anerkannt; alle europäiſchen Orcheſter ſind mit deutſchen Kapell„meiſtern beſetzt, und das Wort Tedesco iſt längſt mit dem Worte „Virtuos in Italien in Eins zuſammengefloſſen" ꝛc.

Freilich würde der kühne Dichter der Fürſtengruft gewaltig erſtaunen, ja erſchrecken vor „dem naturgemäßen Gang der Töne oder der Modulation und der einfachen, mit allen Herzen ſympathiſirenden Melodie" in manchen unſerer modernen Opern, aber dennoch hat er in der Hauptſache noch heute Recht und wird auch hoffentlich für immer Recht behalten, indem nach tauſend Verirrungen die geſunde Natur ſtets wieder zu dem Nationalen zurückzukehren pflegt. Uebrigens bleibt es eine Merkwürdigkeit, daß unſere jetzigen Operntonſetzer, welche doch an allgemeiner Bildung denen keiner Zeit und keines Volkes nachſtehen, über den eigentlichen Geiſt der Operncompoſition ſo häufig mit ſich ſelbſt im Unklaren bleiben. Sie erſtreben die karakteriſtiſche Schönheit in ihren Werken, ſie erheben ſich kühnen Fluges nach den höhern Gebieten der idealen Schönheit, aber ſie vergeſſen leider allzuhäufig, daß beide die formale Schönheit unbedingt vorausſetzen, wenn ſie ein Ganzes bilden, allgemeine Anerkennung finden, Eindruck machen ſollen. Statt des Strebens nach der unerläßlichen formalen Schönheit, ſtellen ſie eine ſelten ganz glückliche Hetzjagd auf italieniſche und franzöſiſche äußere Formen oder Manieren an und drängen ſich ſelbſt, obgleich zu Beſſerem geboren und erzogen, unter die Heerde der Nachahmer des Fremdthums herab, entſagen dem edeln Nationalſtolze, ohne ſich über die Nationaleitelkeit und jenen ſchulmeiſterlichen Hochmuth erheben zu können, welche alles Italieniſche und Franzöſiſche nur mit Naſerümpfen betrachten, deſſen unverkennbare Vorzüge nicht ſehen wollen.

Ein gewiſſer Grad von Streben nach formeller Schönheit

Digitized by Google

liegt den italieniſchen Opern mehr oder minder zum Grunde und ſichert ihnen daher auch immer das Gefallen in höherem oder minderem Grade, ſelbſt da, wo ſie der karakteriſtiſchen Schönheit beinahe ganz vergeſſen, an ein Streben nach idealer Schönheit kaum denken. Dabei geſchieht es denn, ſeit Roſſini, den italieniſchen Tonſetzern ſehr häufig, daß ſie das formal Schöne in ihren Partituren mit Modetand und Firlefanz bekleiden und überflittern — und dieſe ſtutzerhafte Bekleidung, dieſer hetärenartige Flitterprunk wird denn gewöhnlich zur Aufgabe der Nachahmung erkoren, nicht das darunter verborgene formal Schöne ſelbſt.

Weil ich nicht glaube, mich deutlicher und einfacher durch eigene Worte erklären zu können, hole ich eine ſolche Erklärung aus Dr. Ferd. Hand's Aeſthetik der Tonkunſt, S. 163, herbei:

„Um die Darſtellung des Schönen genauer zu ergründen, haben wir die Unterſcheidung eines dreifachen Weſens nöthig. Es läßt ſich dieſes ſowohl als dreifaches Element des Schönen als auch als deſſen dreifache Form betrachten, wie nicht minder ein dreifaches Geſetz für ſchöne Darſtellung daraus hervorgeht. Begründet aber ſehen wir dies dreifache in den Bedingungen jeder möglichen Darſtellung überhaupt. Alles nämlich, was dargeſtellt wird, iſt erſtlich ein Ding und hat Form; es iſt zweitens ein Einzelding und trägt mithin ſeinen Karakter in ſich, und es läßt drittens zugleich ein Allgemeines kund werden, indem es eine Idee, die es ganz oder zum Theil in ſich aufgenommen hat, ausſpricht, und ſo in Beziehung auf ein Höheres ſteht.

„Faſſen wir nun das Schöne als eine Vollendung des Daſeins auf, ſo muß ſich darin Vollendung der Erſcheinung, der Realität und des idealen Seins vorfinden. So ergiebt ſich uns der Beſtand des Schönen in einem formalen, einem karakteriſtiſchen und einem idealen Elemente, und wir erkennen eine formale Schönheit, deren Grundgeſetz Harmonie iſt, eine karakteriſtiſche Schönheit, deren Geſetz Ausdruck heißt, eine ideale Schönheit, deren Geſetz wir Idealität nennen.

„Wenn wir dieſe Elemente für die Unterſcheidung der genannten Arten der Schönheit in der Abſtraction trennen, ſo beſteht dennoch das ſchöne Kunſtwerk nur in der Vereinigung aller dieſer Elemente, und keines derſelben darf ganz ausgeſchloſſen ſein. Je nachdem aber das eine Element, das formale, oder das karakte-

Digitized by Google

riſtiſche, oder das ideale in höherem, entſcheidendem Grade hervortritt, können wir die Art des Kunſtwerks nach ihm bezeichnen. In der höchſten Vollendung durchdringen ſie ſich alle drei mit gleicher Gültigkeit und gleichem Grade, wobei dann das Geſetz der Darſtellung in der Einheit der genannten Geſetze vorliegt. So werden die beſondern Regeln, nach denen die einzelnen Elemente zu behandeln ſind, für das Allgemeine gültig, und werden zu Regeln der künſtleriſch ſchönen Darſtellung überhaupt.

„Eine einſeitige Auffaſſung hat freilich von jeher auch einſeitige Theorien herbeigeführt, indem man Eins dieſer Elemente getrennt an die Spitze ſtellte, und in ihm das ganze Weſen des Schönen nachwies. Daher die Theorie der Formaliſten aus der Kant'ſchen Schule, der Karakteriſtiker, wie Hirt von Goethe bezeichnet wurde, der Idealiſten in neueſter Zeit. Im gemeinen Leben begegnet außer den Schulen uns auf anderen Wegen gleicher Irrthum, wenn man aus Mangel ſtrenger Unterſcheidung bald das als ſchön im Allgemeinen zu bezeichnen pflegt, was nur formale Schönheit in ſich faßt, bald bei dem allein mit Bewunderung verweilt, was ohne Schönheit der Form durch den grellſten Ausdruck frappirt oder den Drang nach karakteriſtiſcher Malerei zur Schau trägt.

„Formale Schönheit nennen wir diejenige, in welcher die freie Form, an ſich betrachtet, vollendet erſcheint. Das Anſchauliche ſetzen wir dabei als Bedingung der Darſtellung voraus. Dieſes wird zum Schönen, wenn das Regelmäßige und Geordnete freie Form gewinnt. Nennt man nun das Anſchauliche in der Muſik Melodie, ſo wird dieſe zur ſchönen Melodie durch freie Geſtaltung in der Kunſt, und damit zur Baſis aller kunſtvollen Muſik wodurch keineswegs geläugnet wird, daß auch ohne Kunſtbildung im Leben ſchöne Melodien geſchaffen werden, welche wohl auch der Künſtler als brauchbares Material bearbeiten mag.

„Damit das frei Weſen ſichtbar werde, bedarf es einer geregelten Grundlage. Es wird nämlich für formale Schönheit vollkommene Einheit, Zuſammenſtimmung aller Theile, harmoniſche Belebung erfordert; denn das für die Form im Allgemeinen gültige Geſetz iſt Einheit oder Harmonie. Wird nun das Regelmäßige in dem blos Anſchaulichen ſchon geeinigt und zuſammengehalten, ſo muß Freiheit hinzutreten, damit ein Geiſtiges ſich un-

Digitized by Google

mittelbar als Schönes ausspreche, wodurch es dann Gegenstand einer anderen Auffassung wird. Das Anschauliche fällt der Einbildungskraft zu, das Regelmäßige wird in äußerer Verbindung dem Verstande gegeben; das Freie aber und die von Freiheit durchdrungene Einheit erfaßt nur das Gefühl. Wir werden das Dasein eines solchen Products mit der Form abgeschlossen erachten, und können das formal Schöne auch als das rein Schöne annehmen, von welchem wir sagen, daß es schön sei und nichts weiter, wenn auch dies schon viel besagt.

„Die Einheit der Form, welche hier sich vorfindet, ist nicht eine Einheit, welche der Verstand zu Stande zu bringen und zu denken hat; dies wäre die Regelmäßigkeit, von welcher so lange alle Schönheit ausgeschlossen bleibt, als die Theile äußerlich nach denjenigen Regeln verbunden sind, welche der Verstand ordnet. Beispiele zu dem im Generalbasse aufgestellten Gesetze, wie Albrechtsberger's Uebungen, sind vollkommen regelmäßig, aber ohne alle Schönheit; und so wird eine Musik, welche nach der Grammatik streng ausgearbeitet ist, darum, weil sie regelrecht ist, eben so wenig zu einer schönen, als eine aus mathematischen Figuren zusammengefügte Zeichnung. Die schöne Form wird, als schöne, durch eine von Innen stammende Einheit zusammengehalten, deren wir nur im Gefühl gewiß werden. In ihr waltet ein freies Wesen. Die rationalen Verhältnisse, welche zur Basis dienen, müssen sich in irrationale verwandeln, und die bestimmte und strenge Form des Regelmäßigen gleichsam gebrochen und der Nothwendigkeit entrissen werden. Dann ist das Schöne vorhanden. Sobald der Verstand beim Anhören einer Musik genöthigt wird, die Regel herauszufinden und nichts weiter als das Gesetzmäßige übrig bleibt, so kann sie wohl interessant sein, aber sie hört auf als eine schöne zu gefallen. Es gebricht Freiheit des Geistes. Wie die Statue in Quadrate aufgelöst wirkt, so Musik auf Zahlen zurückgeführt. Und so muß auch im Musikalischen das vorhanden sein, was nicht unmittelbar nachgemessen werden kann, und bei dem wir mit dem Verstande nicht ausreichen. Das Geradlinige und die auf Winkeln gestumpften Linien und alles Eckige kann die bildende Kunst nicht unmittelbar zur Darstellung eines Schönen verwenden, vielmehr wählt sie die freie Bewegung der krummen Linien und das, was durch krumme Linien beschrieben wird; eben so verfährt

Digitized by Google

die muſikaliſche Kunſt, in welcher wir das der Berechnung allein Hingegebene als ſteif und trocken verwerfen; wir ſollten es vielmehr als nicht ſchön bezeichnen .....

„Zur Verſtandesdemonſtration durch Töne darf die Muſik nie werden, vielmehr ſoll ſie nimmer aufhören Tondichtung zu ſein ....."

Ueber das Karakteriſtiſche ſagt derſelbe S. 189 ff.:

„Das formale Element der Schönheit macht in aller ſchönen Darſtellung die erſte Grundlage aus und kann als ein für das Ganze unerläßlich Weſentliches nie gänzlich mangeln; dennoch wird durch daſſelbe weder das Ganze ſelbſt vollendet, noch das Höchſte erreicht. So wird in einem Gemälde von Saſſoferrato oder Albani, oder in der Natur eine formal ſchöne Geſtalt, die wir auch wohl mit dem Namen des Hübſchen bezeichnen, nicht wenig erfreuen, aber das Verlangen nach einem noch nicht gefundenen Höheren nicht beſchwichtigen; dies wird nämlich in ſolchem Bilde, welches durch die Harmonie aller Theile in freier Form uns wohl eine nicht geringe, aber einſeitige Befriedigung gewährt, nach dem noch fragen laſſen, was nicht, mit der äußeren Form abgeſchloſſen, aus der wohlgefälligen Ordnung und Einheit des Mannigfaltigen hervorgeht. Wir nennen eine ſolche Darſtellung alsbald ausdruckslos und kalt, vielleicht auch geiſtlos und leer; und dennoch mangelt ihr Schönheit und Geiſtiges nicht. Daher muß, um das vorhandene Schöne zu vollerer Blüthe zu entfalten, ein zweites Element wirkſam hinzutreten. Dies iſt das Karakteriſtiſche, deſſen Geſetz in dem Ausdruck oder der Bedeutſamkeit erkannt wird.

„Der menſchliche Geiſt, welcher nur durch Geiſtiges als das ihm Gleiche und Verwandte befriedigt und erfreut wird, findet das ihn ſo Anſprechende nur in dem Gebiete des Lebendigen. Alles Lebendige aber, was da iſt, exiſtirt nur mit der Beſtimmtheit eines beſonderen unter beſtimmten Formen begriffenen Weſens, welches das ihm Eigenthümliche heißt. Dies iſt der Inhalt der Erſcheinung, innere Fülle und Kraft, gleichſam die inwohnende Seele; und wie dies Weſen ſich ausſpricht, bezeichnen wir als Karakter .....

„Was in dieſem Karakteriſtiſchen als Schönes gefällt, kann weder das Individuelle noch das Wahre ſein, weil beides nur

Digitized by Google

für den Verſtand exiſtirt und nur zu intereſſiren vermag. Das Individuelle nämlich, zwar erkennbar für den Verſtand, bleibt als ſolches, d. h. in der Trennung von allem Anderen, dem Gefühl bedeutungslos; ſonſt wäre das Conterfei eines Porträts geradehin als das vollkommenſte Kunſtwerk zu betrachten; das Wahre aber kann als Denkbares, oder in den Eigenſchaften, welche den Begriff des Gegenſtandes gewinnen laſſen, nur eine Sache der Vorſtellung ſein. Dennoch werden wir dem Karakteriſtiſchen nicht ableugnen, daß es gefalle, und zwar mit tiefer greifendem Eindrucke als das formal Schöne, indem das Individuelle einmal die Idee innerer lebendig wirkender Kraft, und zugleich die Idee eines Ganzen, welchem jenes angehört, klar und lebendig ausprägt ..... Was dem Gefühle als ſchön gefällt, iſt dann nicht die logiſche Nothwendigkeit, nicht die individuell begrenzte Form, ſondern das innere lebendige Weſen, das Freie, in welches die Regelmäßigkeit aufgenommen iſt, und durch welches der Begriff Leben gewinnt. Die Verſchmelzung des Allgemeinen und Beſonderen, der Idee und der individuellen Exiſtenz, und die Unterordnung des Wirklichen und Nothwendigen unter die Macht der Freiheit, dies iſt's, was das Gemüth des Menſchen erfreut und die Ahnung eigener geiſtiger Freiheit weckt. Sonach beruht die karakteriſtiſche Schönheit in dem aus der inneren Belebung oder Beſeelung hervortretenden eigenthümlichen Weſen, und das Schöne, was bisher von uns als das in freier Form erſcheinende Geiſtige betrachtet wurde, hat zugleich den inneren Beſtand und die eigenthümliche Kraft in freier Entäußerung auszuprägen, um karakteriſtiſch zu ſein .....

„Das Geſetz für karakteriſtiſch ſchöne Darſtellung iſt Ausdruck, das iſt, Aeußerung eines eigenthümlichen Innern. Was nach demſelben ſich darſtellt, hat Bedeutung oder Bedeutſamkeit. Es macht aber das Karakteriſtiſche ein weſentliches Element der Schönheit aus, und kann daher in keinem wahrhaft ſchönen Werke der Natur und Kunſt gänzlich fehlen. Wo in Kunſtwerken es vermißt oder nur in ſchwachen kaum erfaßbaren Zügen gefunden wird, da ſind uns Geſtalten und Gebilde gegeben, welche wir wohl als zart und harmoniſch, regelmäßig und gefällig anerkennen, aber doch die aus innerer Tiefe hervortretende Seele vermiſſen, und darum unbefriedigt uns bald abwenden" ꝛc.

Digitized by Google

Kann auch der Ausdruck ſchon an ſich gefallen, freie Bewegung an ſich erfreuen, ſo kann ihm doch eigentlich nur Schönheit zugeſprochen werden, wenn ihm die Harmonie ſchöner Formen zum Grunde liegt, wenn die Form vollendet iſt. Ausdruck ohne Schönheit, ohne ſchöne Form, kann keine Aufgabe muſikaliſcher Poeſie ſein, kann höchſtens dem Verſtande zum Verſtändniſſe des Gewollten genügen, aber auf keine Weiſe dem Gefühle wohlthun.

Zu einem Kunſtwerke, welches die höchſte Bedeutung und Würde beanſpruchen will, fordert der geehrte Verfaſſer noch eine dritte Eigenſchaft — die ideale Schönheit und erklärt ſich darüber Seite 271 ff. auf folgende Weiſe:

„Halten wir den ſchon manchmal ausgeſprochenen Grundſatz feſt, daß Schönheit ſich nirgends finde, wo nicht jedes ihrer weſentlichen Elemente in höherem oder geringerem Grade vorhanden iſt, und daß wir eine verſchiedene Bezeichnung der Schönheit in einzelnen Werken nur in ſofern eintreten laſſen, als eines jener weſentlichen Beſtandtheile das Ganze beherrſchend hervortritt, ſo werden wir auch die ideale Schönheit als eine beſondere Art des Schönen, wie zugleich als eines der jedes ſchöne Kunſtwerk durchdringenden Principe anerkennen. Der bildende Künſtler gebe eine ſchöne Form, er gebe im Karaktergemälde eine reine Ausprägung des bedeutſamen innern Lebens, ſo iſt, was er aufſtellt, wirkliche und vielleicht von den bezeichneten Punkten aus vollkommene Schönheit ihrer Art; es darf nicht für ein Geringes gelten, und wird, als deſſen Werth, von Liebe umfaßt, von Verehrung geprieſen werden. Dennoch erſcheint in demſelben nicht das Höchſte in ſeiner Entſchiedenheit und ganzen Fülle. Die Wirklichkeit hat ſich dort in ſchöne Form gekleidet und ſpricht wohlgefällig die Bedeutung geiſtigen Lebens aus, allein das Natürliche kann ſeiner Bedingung nicht enthoben, die Grenze der Wirklichkeit nicht überſchritten werden. Nun aber trete ein Höheres und Drittes hinzu, durchdringe jene Darſtellung als idealer Anhauch, oder walte in dem Kunſtwerke als das vorherrſchende Princip idealer Schönheit, ſo iſt dann erſt ein Höchſtes und vollendete Schönheit gegeben. Unmittelbar aus der Welt der Ideen, die über der Wirklichkeit in dem Gebiete des Geiſtes vorhanden iſt, geht diejenige Beſeelung eines ſchönen Werkes aus, welche ihm den Stempel der Unendlichkeit aufdrückt. Das Unendliche aber kommt im Schö-

Digitized by Google

nen zur Erscheinung, und die Idee wird zur sinnlich erfaßbaren Gestalt, indem die Seele des Menschen in ihrer höchsten Reinheit sich offenbart; indem durch die Darstellung des Unbedingten, des Vollkommenen, des Reingeistigen, wie kein Gegenstand der gewöhnlichen Erfahrung es darbietet, Ahnungen der Seele erweckt werden, welche über die Schranken der bedingten Endlichkeit hinausführen und in eine unsichtbare und unhörbare Welt versetzen; indem Gefühle ausgesprochen und angeregt werden, in denen ein nur dem Menschen erreichbares, jenseits gelegenes Dasein gleichsam im Widerschein und in Verklärung der Natur sich kund giebt.

„Niemals kann dieses Element einem schönen Werke gänzlich mangeln, sei es auch nur ein einfaches Volkslied, ein Landschaftsgemälde, eine Tanzmelodie; denn es wäre beim gänzlichen Mangel desselben nicht schön; aber es kann in einem so geringen Grade vorhanden sein, daß es als schwach und unwirksam der Anerkennung entgeht, von den andern Elementen überwogen und daher vermißt wird. Wir sind mithin berechtigt, von einem Mehr oder Weniger, von einem Höheren und Höchsten in Sachen der Schönheit zu sprechen.

„Wenn das karakteristisch Schöne das Besondere in seiner Lebensbedingung bezeichnet und die Wahrheit, sie mag der Natur treu entsprechen, oder den Einklang des Individuellen und Allgemeinen erkennbar machen, zur Erscheinung bringt, so erhebt uns das Ideale in die Sphäre des Allgemeinen und versucht die hohe Bedeutung der Ideen unmittelbar in Bilder zu fassen, die einer symbolischen Darstellung anheimfallen. Diese symbolische Bedeutsamkeit ist nur dem Idealschönen eigenthümlich ....."

Deutlicher wird nun Jedem sein, was wir hier wiederholen: die italienische Kunst erstrebt vorzüglich formale Schönheit, die deutsche mehr die karakteristische, die französische schwankte zwischen beiden, obgleich vorzüglich Gluck und Cherubini ihr mehr eine deutsche Richtung eingeflößt haben, und sie schwankt heute noch, wohin sie eigentlich sich wenden wolle.

Hieraus wird klar, daß Italiener wie Deutsche gegenseitig eines Vorzugs ihrer dramatischen Musik mit Recht sich rühmen, und daß beide auf verschiedene Weisen in einem Irrthume sich befangen haben, indem jene, die hervorragendsten Geister abgerechnet, das Karakteristische nur als Nebensache behandeln, diese dem

Digitized by Google

Streben nach Karakteriſtik allzuoft die formale Schönheit zum Opfer bringen. Aber beide Schönheiten müſſen vereint ſich zeigen, wenn von einem Kunſtwerke im eigentlichen Sinne die Rede ſein ſoll, und gleich mangelhaft erſcheint der Karakteriſtiker ohne formale Schönheit, wie der nach formaler Schönheit Strebende ohne Karakteriſtik.

Daß die italieniſche Anſicht bisher überall periodenweiſe den Sieg davon getragen habe, iſt eine hiſtoriſche Thatſache und erſcheint auch natürlich, wenn man die Natur der Dinge und der Menſchen unbefangen betrachtet. Das formal Schöne ſpricht von Natur wohlthuend, einſchmeichelnd zu dem Ohre und Herzen des Menſchen, indem das Gefühl dafür inſtinktartig im menſchlichen Gemüthe liegt, und zu einem ſolchen inſtinktartigen Genuſſe weder eine Vorbildung noch eine eigentliche Aufmerkſamkeit bedingt iſt. Dazu kommt noch, daß die Italiener alle Mittel zur Darlegung und Geltendmachung ihrer formalen muſikaliſchen Schönheit beinahe immer in ausgezeichnet hohem Grade beſitzen und durch ihre Lehranſtalten ſich zu verſchaffen wiſſen. Der Genuß der karakteriſtiſchen Schönheit dagegen erfordert unbeſtreitbar ein bereits gebildetes Gefühl, ein aufmerkſames Betrachten und Verfolgen der Compoſitionen, ein ſich Einleben in das Drama und in das poetiſche Verhältniß der Muſik zu demſelben. Hier reicht, wenn der Ausdruck erlaubt iſt, die Paſſivität des Gefühls nicht mehr aus, das Gefühl muß activ werden, es muß aus jener Art von unwillkürlich träumender Beſchauung zum wachenden, ſeiner ſelbſt bewußten Genuſſe ſich erheben. Damit aber das Gefühl dazu ſich erheben könne, muß es formal wohlthuend gelockt und geſtimmt werden, d. h. die formale Schönheit muß vorangehen oder vielmehr innigſt mit der karakteriſtiſchen Hand in Hand erſcheinen, indem ohne ſolche Vereinigung das Karakteriſtiſche allein nicht das Gefühl wohlthuend anſprechen, ſondern nur den Verſtand beſchäftigen, mithin auch von Erwärmung und Entzückung durch die Kunſt nicht die Rede ſein kann. Wo aber dieſe nicht ſtattfinden können, wo der Verſtand, als ſolcher, allein walten und genießen ſoll, da iſt man dem Gebiete der Kunſt entrückt und muß für die große Mehrzahl aller Genuß überhaupt aufhören, überdies Verſchiedenheit in Anſichten und Urtheilen ſich geltend machen, da alles blos vom Verſtande Gegebene und mit dem Verſtande Erfaßte immer und überall

Digitized by Google

zu den problematischen Dingen gehören, niemals zur Einigung führen wird, während das Gefühl für das formal Schöne so ziemlich ein allgemeines ist.

Ueber das ideal Schöne wollen wir uns hier auf nähere Erörterungen nicht einlassen, da es nicht Gegenstand einer eigenen Richtung und Schule, überhaupt nur Sache der hervorragendsten Genien aller Völker ist, bald wie eine zweite Seele ganze Werke höher belebt, bald nur in den glücklichsten Momenten sich kund giebt, meteorähnlich erscheint und wirkt.

Aber bei jenem unverkennbaren Unterschiede zwischen der gewöhnlichen Compositionsweise[59]) der Deutschen und der Italiener müssen wir noch einen Augenblick verweilen, weil sich daraus vielleicht Fruchtbringendes für die Zukunft unserer Oper ableiten läßt, jedenfalls daran sich Betrachtungen knüpfen, welche praktisch wohl zu beherzigen sein dürften.

Kann nicht geleugnet werden, daß die italienische Oper das formal Schöne erstrebt, meistens einzig erstrebt, sehr häufig es erreicht, obschon gewöhnlich mit gänzlicher Hintansetzung oder Nichtberücksichtigung der karakteristischen Schönheit; kann auch nicht geleugnet werden, daß die italienische Oper trotz dieser Nichtbeachtung des Karakteristischen in den Ländern der ganzen Welt in höherem oder minderem Grade gefällt, und will man nicht die Absurdität behaupten, daß einmal die Welt nur am Schlechten Gefallen finde: so läßt sich dafür nicht wohl ein anderer Grund, als jene Beachtung des formal Schönen auffinden. Und dem ist auch in der That so, abgesehen von einer gewissen Popularität der italienischen Melodik und von manchen unverkennbaren Vorzügen ihrer Gesangskünstler.

Hieraus leitet sich für Deutschlands junge Tonsetzer die natürliche Lehre ab, daß sie die Partituren der bessern Italiener nicht mit der üblichen schülermäßigen Verachtung zur Hand nehmen sollen, sondern mit reinem, männlichem Streben, daraus zu lernen, was daraus zu lernen ist: praktische Ansicht der Formalschönheit und praktischen Gebrauch der verschiedenen Singstimmen. Nicht um die fehlerhafte Weise des italienischen Obenhin nachzuäffen, der Innigkeit, Wärme und Nationalität der deutschen Melodik zu entsagen, oder in manierirte Composition zu verfallen[60]); sondern um das formal Schöne aus solchen oft sehr leichtfertigen Gebilden

Digitized by Google

herauszusuchen und anschaulich kennen zu lernen, von der Wirkung sehr einfacher Mittel sich augenscheinlich zu überzeugen, und mit dem Entschlusse — das Karakteristische zugleich formal schön zu bilden, sich zu durchdringen. Auf diesem ehrlichen und ehrenvollen Wege suchte Mozart das Heil, und wie er es gefunden, wissen wir alle. Es wird keinem Menschenkinde einfallen, Paisiello's, Martini's, und selbst Cimarosa's Opern über oder nur unmittelbar neben Mozart's Werke zu stellen, aber er selbst bekennt mittelbar und unmittelbar oft genug, wie er solche Werke geachtet und wie sinnig er sie studirt hat. Wäre etwa Mozart's Beispiel nicht eine triftigere Lehre, als das Jammergetön mancher geistloser und lediglich von contrapunktischem Wissen aufgeblähter Schulfüchse?

Die musikalische Kritik dürfte wohl verpflichtet sein, diesen Umstand lebendigst in das Auge zu fassen und ihrem ewigen, fruchtlosen Einerlei über italienisches Gedudel ꝛc. endlich einmal entsagen, um nicht die deutsche Künstlerjugend mit hohlen Phrasen und wohlfeilem Deutschthum geradezu auf Ab- und Irrwege zu führen. Die Fehler der Italiener erörtere sie ausführlich und streng, aber auch ihren Vorzügen und Tugenden gönne sie ein Wort der ehrlichen Beachtung und Belehrung, sie lasse den Contrapunkt auf sich beruhen und richte ihre Bresch- und Victoria-Batterien scharf auf den ästhetischen Theil der Kunst.

Kann und soll man die Kunstjünger belehren, so muß man das Publikum oder die Menge geradezu führen. Alles Peroriren und Salbadern gegen die italienische Oper hat sich seit bald hundert Jahren der Menge gegenüber als fruchtlos bewiesen. Dies wird auch ferner der Fall sein, wenn die deutschen Tonsetzer fortfahren, das Karakteristische mit Hintansetzung des formal Schönen zu erstreben, und dies noch überdies auf dem abentheuerlichen Wege der Verwechslung von Kunstzweck und Kunstmitteln, d. h. mit hauptsächlicher Berücksichtigung der contrapunktischen Lehre und auf Kosten des Poetischen in der Musik, oder auf dem Wege jener ultraromantischen Freiheit, welche das Genie von jeder Regel emancipiren will und geradezu in das Chaotische führt[61]).

Leiten läßt sich das Publikum, führen. Die Theaterdirectionen führten es bisher ziemlich undeutsch und unbesonnen an einem recht kindischen Gängelbande, so mögen sie denn auch einmal ein

Digitized by Google

männliches Gängelband versuchen. Mit Habichtsaugen lauerten sie bisher auf jede neue Erscheinung am Opernhimmel Italiens und Riccordi in Mailand konnte die Partituren der italienischen Modetonsetzer, wie Schott die der französischen, nie schnell genug herüberschaffen. Zu jedem Versuche, auch dem kostspieligsten und gewagtesten, mit einer italienischen oder französischen Neuigkeit zeigte man sich stets bereit, und jedes Mißlingen suchte man mit einem neuen Versuche zu bemänteln und zu verlarven. Wohlan, ihr deutschen Operndirectionen, bildet euch einmal drei Jahre lang ein, es gebe kein Italien und kein Paris, sucht redlich und freundlich lediglich mit deutschen Opern neuer Tonsetzer auszukommen, gönnt dem Publikum volle, ungeschmälerte Freiheit zu urtheilen, in den Himmel zu heben, in die Hölle zu stürzen, hört und ehrt des deutschen Volkes Stimme über deutsches Streben und deutsches Wirken, und berauscht nicht immer zwischenein mit italienischer Melodik und mit Pariser Witzesaccenten und Salontiraden. Seid ehrlich, thut es! Und habt ihr nicht nach drei Jahren ehrlicher Prüfung und ehrlichen Willens die deutsche Oper wirklich gehoben, eine deutsche Frucht verheißende Saat gelegt — so gebt die deutsche Oper wieder so sehr auf, wie ihr es bis jetzt gethan habt, überlaßt sie noch unfreundlicher ihrem Schicksale — ihr seid dann rein in eurem Gewissen und frei von aller Schuld. Und diesen Versuch werdet ihr schwerlich ein Opfer nennen dürfen. Denn gebt ihr dem Publikum wahre Freiheit der Urtheilsäußerung und geht die Kritik mit euch ehrlich und vernünftig Hand in Hand, so wird sich die jetzige Apathie, ja beinahe Antipathie gegen die deutsche Oper in Sympathie und nationale Freude bald verwandeln, zur lebendigen Theilnahme ermuntern, und diese wird die Tonsetzer bald auf den rechten Weg treiben, streng aber gerecht richten, belohnen, bestrafen. Und eine solche Wechselwirkung bringt eurem Gotte — der Kasse — stets und überall die beste klingenden Opfer.

Hat der deutsche Tonsetzer keine freudigere Aussicht, als ihm jetzt im Vaterlande lächelt, so ist es ihm wahrlich nicht sehr zu verargen, wenn er dickköpfig nur seinen geliebten Contrapunkt und, so gut es gelingen will — auch die Karakteristik im Auge behält, alles Uebrige für Larifari erklärt und, mit den Zärtlichkeiten der Localblätter zufrieden, sich um die Welt nichts bekümmert, auf

Digitized by Google

seinen Lorbeern hungrig, aber stets selig entschlummert und noch auf dem Todesbette sich für einen Mozart und Beethoven hält.

Alle Schwierigkeiten und Hemmnisse vermehren und vergrößern sich, sobald von der komischen Oper die Rede ist, indem hierbei auf den Stoff und dessen poetische Behandlung viel mehr ankommt, als in der ernsten Oper. Was vor tausend Jahren tragisch gewesen, ist es heute noch und kann heute noch auf volle Wirksamkeit rechnen. Anders verhält es sich mit dem Komischen. Denn die wenigen allgemein menschlichen Grundzüge abgerechnet, basirt das Komische hauptsächlich auf der Gegenwart des lebenden Geschlechts, die Wurzeln seiner Lebenskraft müssen ihre Hauptsäfte aus dem Boden des augenblicklich Vorhandenen ziehen, seine Blüthe muß das Leben, die Constellation und die Conflicte der Gegenwart spiegeln, daher auch nach Form, Farbe und Duft mit jeder Periode sich ändern. Die komischen Gebilde aller Zeiten liefern eine getreue und anschauliche Geschichte der fortlaufenden Sitten, Gebräuche, der Moden, der Bildung, der menschlichen Ansichten und Stimmungen nach allen socialen, politischen, religiösen und humanistischen Richtungen. Scheinen sie sich auch weniger um die Vorzüge und Tugenden ihrer Zeit zu bekümmern, so zeichnen sie um so lieber deren Schwächen, Thorheiten und Laster nach allen Abstufungen. Alle Vergangenheit ist ein Grabgefilde, woraus man wohl Gespenster heraufbeschwören, aber nicht komische Gestalten zu wahrer Lebenskraft und Lebenslust erwecken kann, wie man sie auch kleiden und formen möge.

Hierin liegt wohl auch der Hauptgrund, warum sogar die Meisterwerke von unserm Gluck der komischen Oper, von dem köstlichen Dittersdorf, oft wiederholt und der Reihe nach hinter einander gegeben, gewiß die Häuser leer lassen und Langeweile erregen würden, obgleich sie, die Mozart'schen Lustopern abgerechnet, noch heute keine Nebenbuhler von gleichem Range haben.

Daraus ergiebt sich denn auch die Lehre, daß die Theaterdirectionen alles Erdenkliche versuchen sollten, um Dichter und Tonsetzer der Zeit zu Hervorbringung komischer Opern und heiterer Liederspiele zu ermuntern. Um so mehr, da das Komische nicht nur aus seiner Zeit selbst seine Wirksamkeit schöpfen muß, sondern hauptsächlich nur aus dem rein Nationalen seinen schönsten Farbenglanz, seinen üppigsten Duft saugen muß und abziehen kann.

Digitized by Google

Alles fremde Komische kann momentan Lust und Lachen erregen, einige Stunden erheitern, aber nur was aus dem Herzen, Wesen und Leben der Nation selbst hervorgegangen, kann auch wieder nachhaltig auf Herz und Mark des Volks einwirken, und neue Kraft und neuen Schwung daraus schöpfen.

Bei der unverkennbaren Vorliebe des Volks für musikalische Darstellungen würden die Theater, im Verhältniß zur sogenannten großen Oper, an mancherlei Aufwand bedeutend ersparen, an Zeit und Betrieb wesentlich gewinnen, jedenfalls viel leichter und schneller ein tüchtiges Ensemble sich heranbilden und erhalten können. Um so lebendigeren Antheil würde das Publikum jetzt daran nehmen, da der auf dem Drama haftende Alpdruck noch lange nicht gehoben werden zu sollen scheint, und gerade in der komischen Oper manche Vermittelung zwischen Volkswillen und Volkslust und den diplomatischen Ansichten, d. h. zwischen dem Geist der Zeit und dem confusen Reactionsgebahren möglich und thunlich wäre: barsch und herb erscheint das Wort, milder und beschwichtigend der Gesang.

Aber freilich müssen die Tonsetzer selbst auch das Ihrige redlich und verständig dazu beitragen. Sie müssen dem ehrwürdigen Sebastian Bach nicht eine komische Mütze aufsetzen, den Meistern Kirnberger nnd Albrechtsberger nicht Begeisterung ablauschen, alle Pracht und Herrlichkeit von Cherubini und Spontini nicht der Colombine aufbürden wollen — sondern sie müssen einfach den gesunden Menschenverstand um die Natur der komischen Oper, des Theaters und des Publikums befragen, ihr Herz und ihre Phantasie mehr als ihre Gelehrsamkeit in Anspruch nehmen, und wenn Alles ihnen nicht gehörig Auskunft geben sollte, bei Mozart und Dittersdorf, W. Müller und Hiller sich Raths erholen. Diese reden und schreiben sehr verständlich, obgleich in sehr verschiedener Weise. Und nach ihnen sind denn auch Dalayrac, Berton, Boyeldieu, Auber ꝛc. Paer, Generali, Donizetti, Rossini ꝛc. ein wenig zu durchblättern, denn sie alle haben manches Gute, bisweilen Vortreffliches in eigener Weise hervorgebracht, wovon sich immerhin manches Nützliche ablernen läßt. Nur nicht Nachäfferei treiben, Jeder singe, wie ihm der Schnabel gewachsen ist und wie seines Herzens Lust ihm eingiebt — es führen ja so viele Wege zum Himmel[62])!

Digitized by Google

Alles drängt uns zum Schluſſe dieſer bereits allzulang gewordenen flüchtigen Ueberſicht.

„Was haſt du uns eigentlich gelehrt?“ fragt vielleicht Mancher am Ende dieſes Büchleins. Ich kann auf ſolche Frage nur einfach antworten: An das lehren wollen habe ich eigentlich niemals gedacht, weil ich nicht anmaßend genug bin, meine Kraft zum Lehren für ſtark genug zu halten. Andeuten wollte ich, wie und wo allenfalls noch Manches zu lernen und zu beachten wäre; anregen zu der fruchtbaren Luſt des Beobachtens, Berückſichtigens, des Lernens und des Beſſerns; veranlaſſen wollte ich vorzüglich Begabtere und Gelehrtere zu Erforſchung der natürlichen und wahren Quellen manches auf unſerm Kunſtleben laſtenden Uebelſtandes, zu Erörterung der Wege und Mittel für Beſeitigung derſelben; zu verſtändiger Darlegung der Bedingungen, unter welchen die deutſche Oper allen Geboten der Theorie und der Aeſthetik entſprechen und zugleich dem Publikum angenehm, lieb, erhebend und belebend werden, zu einem wahrhaft nationalen Kunſtwerke heranblühen könne.

Die Deutſchen bedürfen und wollen eine deutſche Oper und deutſche Sänger. Auf dem bisherigen Wege ſind dieſe ſo natürlichen als gerechten Wünſche nicht wohl zu erfüllen. So ſchlagen wir denn einen anderen Weg ein, gleichviel ob den, wozu ich die Richtung mit einzelnen Punkten bezeichnen zu müſſen glaubte, oder ob einen völlig entgegengeſetzten, wenn wir nur an das Ziel gelangen. Dazu müſſen freilich Regierungen, Volk, Dichter, Tonſetzer und Sänger ſich treu vereinen und redlich die Hand bieten[63]).

Eindringlicher glauben wir nicht ſchließen zu können als mit der Schlußbetrachtung von Meiſter A. B. Marx's Abſchnitt „ein Blick auf den jetzigen Muſikzuſtand“, aus deſſen trefflichem Werke „Allgemeine Muſiklehre“:

„Gar Vieles iſt zuſammengetroffen, um unſerer Zeit den reinen Genuß und das reine rechte Streben in der Welt der Töne zu ſtören oder zu verkümmern. Noch langen die gewaltſamen Wogen der neueſten Welteregniſſe in das Innerſte der Gemüther und alle Geſtaltungen des ſocialen und geiſtigen Lebens hinein, und noch fehlt den Maſſen eine einende, hebende, geiſtig anregende Idee. Uebergewaltige Erlebniſſe und Erinnerungen haben auf der einen Seite Heftigkeit des Begehrens und die Gewohnheit

Digitized by Google

leidenschaftlicher, wildwechselnder Eindrücke, auf der anderen Seite ihren Gegensatz: Erschlaffung, das tiefe Bedürfniß nach Ruhe der Geister und Nachlassen der Gemüthsspannung hervorgerufen. In beiden Beziehungen hat das Materielle, als Element gewaltsamer Erregungen und Effecte oder als weicher geisteinlullender Sinnengenuß, eine den Höhen der Kunst fremde Geltung, ja Herrschaft erlangt, und es wiederholt sich das mehrmals schon gesehene Schauspiel, daß in solchen Momenten, wo die Spannung des deutschen Geistes und Karakters in den Massen des Volks und den unmittelbar an ihr Gemüth Redenden nachläßt, das Ausland, besonders die Frivolität und der firfertige Prosaismus der Franzosen und die entnervende Sinnlichkeit Italiens, das Scepter stehlen. Es ist dann, besonders in Bezug auf Musik, die Oper, wo das schlechte Ausländische seine leichtesten und sichersten Siege, Eroberungen macht; denn wie vielerlei Reizmittel zerstreuen und betäuben in dergleichen Productionen den Geist der Genießenden und umnebeln das Urtheil über den wahren Gehalt! Und wie kann dann von dem Theater, diesem höchsten, beherrschendsten Schauplatz der Künste aus, ein gleichartiger Einfluß auf alle anderen Zweige und Richtungen der Kunst wohl ausbleiben!

„Müssen wir uns auf der einen Seite die zu dem Materiellen und Niedern herabziehende Richtung der fremden Opern eingestehen — eine Richtung, die um so unwiderstehlicher in unseren Tagen wirkt, je mehr wir noch gewöhnt, ja durch das erregtere politische und öffentliche Leben im Westen gedrungen sind, unsere Blicke dorthin, als auf die Unruh' an der Uhr Europa, zu wenden: so wollen wir auf der anderen Seite das eine Positive anerkennen, das uns in jenen Opern zukommt, und das von unseren Musikern und ihren Dichtern nur zu sehr verabsäumt worden: die gespanntere Richtung auf dramatische — oder wenigstens scenische Lebendigkeit, aus den engern persönlichen Befindnissen heraus auf allgemeinere Beziehungen und ein mehr öffentliches, gemeinsames Leben. Nur wenn durch alle Armuth, Niedrigkeit und Verwirrung des Fremden hindurch dieses eine Element von unseren Musikern allgemeiner erkannt und in höherer Weise und Wahrheit der deutschen Oper angenommen ist, wird unsere Kunst auch hier ihren unausbleiblichen Triumph feiern.

„Bis dahin wird das fremde Wesen herrschen, beliebt sein,

Digitized by Google

die künſtleriſchen Begehren der Menge an ſich ziehen und in ſeiner Weiſe befriedigen. Sinnreiz und Sinnerſchütterung, äußerer Prunk bei innerer Armuth, oberflächliche Gefallſamkeit an der Stelle von Karakter und Tiefe, eine Hingebung an das Niedere, eine Herabwürdigung eben der bedeutſamſten Zuſtände und Formen zu bloßen Effectmitteln, ſind das untrennbare Gefolge dieſer Herrſchaft. Die zum Unterhaltungsſtoff niedergezogene Muſik wird überall mit herumgeſchleppt, verfolgt uns in die Gärten und zum Mahle, übertäubt jeden geiſtigern Austauſch, und ſtumpft in dem Gefühl, bloße Ausfüllung der öden untheilnehmenden Geſellſchaft zu ſein, ihre wahre Kraft und das Ohr der Hörer gleichmäßig ab. Die Karakter- und Bedeutungsloſigkeit bringt in alle Zweige, und hat wachſende Intereſſeloſigkeit in ihrem Gefolge; je mehr man ſich von der Idee des Ganzen, von der Bedeutung, dem Gedanken der Kunſt und des einzelnen Kunſtwerks hinwegverliert, deſto entſchiedener tritt die Verkehrung hervor, die aller Kunſt innerlicher Tod iſt: die Mittel als Hauptſache anzuſehen, und den Zweck aufzugeben. So vermögen jene fremden verführeriſchen Opern ſelbſt unter der uns Deutſche blendenden und irrenden Autorität ihrer Herkunft doch nur durch berühmt gewordene, für ihre koketten oder gewaltſamen Effecte reichbegabte Sängerinnen und den ſteigenden Aufwand aller Mittel (auch das Mittel barocker Momente — einer Verſteigerung eines zärtlichen Poſtknechts — die da pikiren, weil ſie ganz unerwartet in die Opernwelt hineinfallen) ihre Erfolge zu gewinnen. — Der entgegengeſetzte Fehler, die Mittel für den Zweck nicht ſorgſam genug zu bereiten, iſt uns oft nicht ohne Grund vorgerückt worden, und ſoll uns durch leidige Erfahrung vielleicht abgewöhnt werden.

„Von hier aus öffnet ſich unſerm Auge die andere Seite des heutigen Muſikzuſtandes zu einem nicht befriedigenden Anblicke.

„Wir haben viel Muſik, aber wenig Muſikfreunde.

„Wir nehmen von ihr Zerſtreuung und Unterhaltung, wo wir ihr Sammlung und Erhebung zu danken haben könnten. So in den Mode-Opern, die ihre Liebhaber einen Augenblick ſchwindlig rütteln oder drehen, um ſie leer zu entlaſſen und in Kurzem von ihnen vergeſſen zu ſein; ſo in unſeren Concerten, die den Gipfel ihrer Wirkung in dem Erſtaunen über das Geſchick eines Virtuoſen — der unfruchtbarſten Gemüthsbewegung — erreichen, ſo in

Digitized by Google

unseren öffentlichen Musiken, die ohne näheren Antheil der Versammlung nur die Unterhaltung übertäuben; so im geselligen Kreise, der sich mit herzlosen Schulstücken oder übelgerathener Wiederholung der Modesachen hinhält, und statt Freude an der Kunst mehr Pein der Beklommenheit, des Neides und der Langenweile spendet, als man gegenseitig, ja als man sich selbst gestehen möchte.

„Gern ziehen wir den Blick von der unerfreulichen Seite schnell zurück; ist es doch ohnehin hier nicht Zweck und Ort, ein Urtheil zu begründen, sondern nur, diejenigen zum Nachdenken zu bewegen, denen die Sache der Kunst und der Volksbildung am Herzen liegt. Auch müßte man sehr fremd in seiner Zeit sein, wenn man nicht neben Ausartung und Schwäche das erfreulichste, vielversprechendste Ringen und Wirken gewahren und ahnen wollte, das Festhalten an den Werken vorübergegangener, selbst älterer Meister von Beethoven bis zurück zu Gluck und Sebastian Bach; den seltenen, wenn auch einstweilen mehr technischen Fleiß der Ausübenden, das eifrigere Streben so manches Jüngern nach einer Tüchtigkeit der Schule und Universalität geistiger Bildung, die beide dem Künstler unentbehrlich, und in der jüngstverflossenen Zeit keineswegs so ernstlich gesucht waren, als in der unserigen. Nur läßt sich auch in so löblichem Streben und Beschäftigen noch zu häufig eine Bewußtlosigkeit über Inhalt und Zweck der Beschäftigung gewahren, die überwunden werden muß, wenn die rechte Frucht gedeihen soll, und die einstweilen den sonderbaren Anblick gewährt, das Tiefste neben dem Flachsten, falsche und wahre Kunst neben einander in gleicher Schätzung, und das unterschiedlose Hinnehmen des Guten und Schlechten mit dem Namen der Vielseitigkeit geschmückt, die Unterscheidung als Einseitigkeit denuncirt zu sehen.

„So tritt in den Spuren und Keimen des Guten, wie in dem Treiben des Entarteten eine große weitverbreitete Regsamkeit hervor, die Außerordentliches verspricht, wenn sie auf den rechten Zielpunkt hingeleitet wird, der aber einstweilen einendes, leitendes Bewußtsein, aus dem Tiefsten hervor beseelende Idee, — die höchste Macht der Kunst noch zu erringen bleiben.

„So mancher Edelgesinnte und Ernstlich-Denkende hat in diesem Strudel vielfach verwirrter gegen einander schlagender Kräfte und Strebungen den zersetzenden Tod einer Kunst zu erblicken ge-

Digitized by Google

meint, die den Sonnenpunkt ihres Lebens — in Bach, oder Gluck, oder Mozart, oder Beethoven — schon hinter sich habe. Wir dagegen wollen vor Allem an der Ueberzeugung festhalten: daß die Kunst Bedürfniß der Menschheit, mithin unvergänglich wie sie sein muß, und daß aus demselben Grunde auch im einzelnen Volke die Musik nicht untergehen kann, als mit diesem Volke selbst, obwohl sie mit demselben Momente des Nachlassens und Rückschreitens mehrmals erleben mag. Eine gründliche Einsicht in die Geschichte der Tonkunst beweist dies, und eine würdige Vorstellung von dem, was unser Volk ist und was die Tonkunst noch nothwendig von ihm zu empfangen, nur von ihm zu gewärtigen hat, erhebt selbst in Zeiten unleugbaren Rückfalls die Herzen, die für etwas Höheres, als das Momentane, schlagen."

Ueberblicken wir schließlich den heutigen Zustand der italienischen, französischen und deutschen Oper, ihr gegenseitiges Verhältniß zu einander, zu dem deutschen Theater und dem deutschen Volke, so finden wir Folgendes:

Die italienische Oper beharrt bei ihrem Vielerzeugen für die Bedürfnisse des Tages und in einem sehr flüchtigen und vagen Erstreben formaler Schönheit, Glanz des Gesanges, concertartiger Wirkung, und behaglicher Nichtachtung des dramatisch Karakteristischen, wenigstens nur mit sehr secundärer Beachtung dieser ästhetischen Bedingung, wo sich solche mit aller Bequemlichkeit, gleichsam von selbst ergiebt. Nur oberflächlich benutzt sie dabei alle Fortschritte der Zeit in wissenschaftlicher Ausbildung und Orchestergewalten, meistens nur für Hervorbringung materieller Effecte und pikant französischen Gelärmes. Dabei verschwinden ihre hervorragenden Sänger mehr und mehr, und unter der Legion ihrer Tonsetzer will noch immer kein neues Genie auftauchen. Vorüber ist die Zeit ihres Glanzes in Deutschland, Theater und Volk sind etwas zur Besinnung gelangt, sie kümmert und siecht dahin und jedes neue ihrer Producte vermehrt dieses Siechthum. Bringt nicht die gewaltige politische Aufregung durch alle Höhen und Tiefen Italiens auch für die Oper einen neuen Geist, so reift diese einer Zeit entgegen, wo man mit Staunen auf alle ihre Triumphe und schönen Eigenthümlichkeiten zurückblicken und wehmüthig ausrufen wird: sie war! Schade, daß sie auf halbem Wege stehen geblieben und nur in den höchsten Kundgebungen einzelner Werke

Digitized by Google

ihrer hervorragendsten Genien angedeutet hat, wie ihre edle Weise von Mißbräuchen sich reinigen und bis zum Idealen sich erheben könnte.

Die französische Oper beharrt bei ihrem nationalen Streben nach Eleganz eines gewürzten und pikanten Conversationstones, das dramatische Element der Karakteristik schwebt ihr noch immer als höheres Ziel vor, denn die formale Schönheit des Gesanges. Aber trotz aller Schwängerung mit italienischen Elementen und trotz aller enthusiastischen Verehrung deutsch musikalischer Oberhoheit, ist sie noch keineswegs zu der Ruhe und Besonnenheit gelangt, eine Vereinigung von formaler Schönheit mit Karakteristik und Lauterkeit der Instrumentation wahrhaft zu erstreben. Sie affectirt mehr ein solches Streben, sie tändelt und spielt damit, mit Bonton und Esprit fährt sie stürmisch, plätschernd und mit Lüstlingsbehagen sich wiegend, über die Oberfläche der Dinge dahin, schwingt sich nur zuweilen plötzlich in die Höhen, oder wagt ein Taucherkunststück in die Tiefen, mehr zur Ueberraschung und zur Schärfung einer Pointe, als aus Ueberlegung und reiflicher Einsicht. Ihre Welt beleuchtet nicht mehr Sonnenlicht, Mondesschein und Sternenflimmer, sondern bengalische Flamme mit Feuerwerksgesprühe und Gepraſſel, das, einmal vorüber, nur Dunkel und Kühle hinterläßt. Aber ihre Oper wird noch getragen von dem Erfindungsreichthume und von der Gewandtheit ihrer Dichter. Die schlauen Combinationen, die frappanten Situationen, und, ohne Rücksicht auf innere Wahrheit und äußere Wahrscheinlichkeit, in blendendem Wechsel sich häufenden Ueberraschungen, die Eleganz der Salonmenschen und der Contrast mit Greuelgestalten und Greuelscenen aus den Geheimnissen von Paris und dem ewigen Juden, bedingen häufig auch die grellsten Contraste in der Musik und führten zu einem Aeußersten in Verwendung aller vorhandenen materiellen Mittel, was betäubt und berauscht, Champagner und Opium in alle Adern gießt, alle Nerven mit elektrischen Strömen durchzuckt. Obgleich jede Berauschung mehr oder minder zum Katzenjammer führt, so übt doch das Sich-berauschen-lassen einen so mächtigen Reiz auf die Menge, daß sie mit kaum nachlassender Lust diesem Genusse sich hingiebt, aller Mahnungen und Warnungen spottet, verleugnet und verachtet, was ihr nicht Rausch bereitet. Sehen wir politisch Frankreich in manchem Betrachte

Digitized by Google

täglich tiefer und tiefer ſinken, müſſen wir mit Bedauern eine ſich ſteigernde Alteration mancher ſeiner Nationaltugenden und liebenswürdigen Eigenſchaften bemerken, ſo erſcheint uns zugleich augenfällig, daß alle ſeine wirklichen und ſcheinbaren Fortſchritte in der Oper unmöglich zum Wahren, Guten und Schönen führen können: Berauſchung kann nicht zur Geſundheit führen, muß im Gegentheil alle Elemente des Geſundſeins untergraben.

Die deutſche Oper? Sie wandelt im Allgemeinen nationalgetreu auf dem von Mozart geebneten Wege der Freiheit, ſie erſtrebt mit ihm die Vereinigung von formaler und karakteriſtiſcher Schönheit, mit ihm auch die Kraft der wiſſenſchaftlichen Bildung und der Benutzung aller techniſchen Mittel, ſie beharrt im Allgemeinen auf dem Boden des Rechten und Wahren. Aber ſie leidet einmal an den Leiden ihrer, auf keine Weiſe aufgemunterten, in mancher Weiſe künſtlich erdrückten Dichter. Sie leidet auch an der Grübelei und Krittelei und herben Grämlichkeit vieler ihrer Tonſetzer, welche häufig Mittel und Zweck mit einander verwechſelnd arbeiten ſtatt zu dichten; oratoriſiren ſtatt zu ſingen; die Singſtimme durch die Inſtrumentation nicht ſtützen und heben, ihr nicht Farbe und Licht ertheilen, ſondern ſie damit erdrücken, übertoſen; die Schale mit raffinirteſter Künſtlichkeit poliren, aber jede Oeffnung, durch welche der Kern, der Geiſt, herausblitzen und herausduften könnte, ſorgfältig verkleiſtern und verſtopfen; das Ideal-Schöne redlichſt erſtreben, aber darüber oft gänzlich vergeſſen, daß formale Schönheit und wahre Karakteriſtik die einzige Jakobsleiter zu jener Himmelshöhe, die Grundbedingung alles Schönen in der Kunſt bilden. Was dabei von Franzoſen und Italienern wahrhaft erſprießlich zu lernen und zu beachten wäre, wird leider gar oft überſehen und verachtet; was davon der deutſche Stolz nur mit dem Lächeln der Uebergelegenheit betrachten ſollte, wird leider am häufigſten nachgeahmt.

So bemühen wir uns denn, in uns ſelbſt über die Kunſt, ihren Geiſt und ihre natürlichen Erforderniſſe uns aufzuklären und uns wieder zu reiner Nationalität zu erheben: die Geiſter von Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven mögen uns vorſchweben in ihrer reinen, unvergleichlichen Glorie, als ewige Erleuchter und Muſter, als die wundervollſten Offenbarungen des Genies und des deutſchen Geiſtes in der herrlichſten

Digitized by Google

Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit. Man belebe sich an ihrem Geist, man schwinge sich mit ihnen auf zu den lichten Höhen der Kunst, man trachte alle ihre Tiefen zu ergründen, aber man übersehe nicht, daß in diesen Größen aller Größen selbst ein Fortschreiten sich kundgiebt, und daß wir nicht fortschreiten können, wenn wir in behaglicher Andächtelei lediglich bei den Formen der Autoritäten beharren.

Digitized by Google

Anmerkungen.

1) Stellen wir hier sogleich eine Erklärung voran, welche ohne Zweifel manches Folgende uns sehr verdeutlichen hilft, und im Allgemeinen auch mit unseren Ansichten übereinstimmt. A. Wendt sagt in seinen „Perioden der Kunst," S. 277 ff.: „Gesang ist die musikalische Sprache des Gefühls, in abgemessenen Tönen vorgetragen. Da der Inhalt des Gesanges sich auf Darstellung eines Gefühlszustandes (lyrische Poesie) und der Vortrag sich auf die Stimme (Musik) bezieht, so ist der Gesang in seiner Vollkommenheit allerdings eine Vereinigung der lyrischen Poesie und der Musik zu nennen. Der Ausdruck des Gefühlszustandes ist jedoch sehr verschieden. Bei den Italienern gibt der Gesang den Worten Empfindung, er ist der Ausdruck der Luft am Singen selbst; bei den Franzosen verfolgt er von Wort zu Wort jede Wendung des Gedankens, und dient in dieser rhythmisch declamatorischen Form eigentlich nur zur Verstärkung der Empfindung und des Gedankens, den die Worte bezeichnen, und bei dem deutschen Kunstgesange vereinigt sich mit ausgezeichneter, von den Italienern erlernter Fertigkeit, eine sie überragende Tiefe und Innigkeit des Gefühls."

2) Das alte Gewäsche von der Unsangbarkeit der deutschen Sprache gründet sich wohl hauptsächlich auf zwei, nicht sehr erfreuliche Erscheinungen in der Opernpoesie der Deutschen und auf eine noch betrübendere in der Bildungsweise der Sänger.

Eine große Zahl von deutschen Opernbuchdichtern hat sich, bis auf die jüngsten Zeiten herab, in der That sehr wenig darum bekümmert, ob eine glatte, deutliche, declamatorische Aussprache ihrer Verse dem Sänger auch möglich sein würde! Kein Vermeiden der tontödtenden Konsonantenhäufung, kein Vermitteln der schleppenden Endsilben, kein besonnener Wechsel in den Vokalen, kein gehöriger Abschluß der Verse in ihren Strophen ꝛc. Sogar der ehrwürdige Wieland hat in seiner Alceste dem Sänger mitunter wahrhaft herkulische Aufgaben zugemuthet, Verse zum Singen hineingeworfen, worüber eine geübte Zunge schon beim Sprechen stolpern kann.

Digitized by Google

Unsere deutschen Theater bewegten sich bisher hauptsächlich im Gebiete der italienischen und französischen Opern mittelst Uebersetzungen der ursprünglichen Bücher. Wir freuen uns vieler vortrefflich übersetzter Opern, aber viel größer ist die Zahl der ungeheuer nachlässig, rücksichtslos, ja geradezu abscheulich übersetzten Opern, besonders der älteren klassischen Werke von Gluck, Mozart ꝛc. Nicht genug, daß dabei auf Bedeutung der Urworte, auf deren Geltendmachung durch die Composition ꝛc. gar wenig Rücksicht genommen worden, sondern der Uebersetzer scheint auch an des Sängers Zunge, Gaumen und Kehle gar nicht gedacht zu haben und muthet ihnen mitunter völlig unausführbare Dinge zu. Zum Beleg dafür ließen sich Dutzende von Strophen anführen, wobei der Genius des Gesanges schaudernd sich abwenden muß. Ist der Aberglaube „man könne jede Strophe componiren" groß, so ist der noch größer: „daß man alle Wortfügungen gut singen könne."

Aber auch Singlehrer und Sänger selbst können dabei nicht von aller Schuld freigesprochen werden, im Gegentheile: ihre Schuld erscheint häufig als die größte. Unsere gewöhnliche Gesangslehre beschäftigt sich leider bekanntlich mit zwei Dingen nur sehr wenig, oft gar nicht, gewöhnlich nur sehr oberflächlich und nachlässig. Die reine Sprache an sich selbst wurde bisher auf der Mehrzahl der deutschen Theater nicht als eine nothwendige Bedingung betrachtet und erstrebt und man begnügt oder behilft sich mit einem Mischmasche von Dialekten, wenn solche nur nicht allzuscharf und herb sich kundgeben. Diese Gleichgültigkeit ist bei den deutschen Bühnen eine alte, längst vollendete Thatsache, und sie stumpfte das Ohr von Publikum, Lehrern und Sängern für Reinheit und Feinheit der Sprache in so hohem Grade ab, wie dies bei keiner anderen gebildeten Nation der Fall sein kann. Aus dieser Abstumpfung, verbunden mit einer unverkennbaren Vernachlässigung des Poetischen und Aestbetischen bei der Gesangslehre, entspann sich natürlich jene Oberflächlichkeit, Trägheit und Gleichgültigkeit bei Gesangslehrern und Sängern in Betreff des deutlichen Aussprechens der Worte im Gesang. Und dieses thatsächliche Verschlucken, Verdumpfen und Vermurmeln von Worten und Silben verleitete zu dem Wahne, daß die deutsche Sprache gewissermaßen unsangbar ꝛc. wäre, obgleich viele rühmliche Ausnahmen unter unseren Gesangskünstlern das Gegentheil deutlich beweisen.

3) Manche sehr gelehrten und tief philosophischen Leute sprechen unserer neuern Zeit den Ernst und die Würde in der Kunst geradezu ab; darüber mich auszulassen werde ich im Verlaufe dieses Büchleins Anlaß nehmen. Hier glaube ich nur einer unserer nationalen Schwächen erwähnen zu müssen, welche ein Schwarm von Zeitschriften zu nähren sich bemüht: wir bilden uns in den Künsten erstaunlich viel auf unsere Gründlichkeit, oder was wir so nennen, gegenüber den Italienern und Franzosen ein; wir vertiefen und verlieben uns so sehr

Digitized by Google

in dieſe wirkliche und eingebildete Gründlichkeit, daß wir ſolche gar häufig für den eigentlichen Kern, für die Seele eines Kunſtwerks anſehen, und dann erſtaunlich darüber erſtaunen, wenn kein Menſchenkind ſolchem Kerne einen Geſchmack abgewinnen will. Laßt uns fortan nicht als gründlich betrachten und preiſen, was nur ein ängſtliches, oft gar kleinliches und mühſeliges Bemühen um Außen- und Nebendinge iſt. Lernen wir die Werke der ausländiſchen Zeitgenoſſen ohne Vorurtheil und Eitelkeit betrachten, ſo werden wir uns vor läppiſcher Ueberſchätzung wie vor lächerlicher Verachtung gleich bewahren, und wahrſcheinlich manches, uns zuweilen ſehr Abgehende, daraus lernen können.

4) Genie (Genius, Ingenium), erörtert W. Hebenſtreit, iſt ein ausgezeichnetes angeborenes Geiſtesvermögen (ingenium ingenitum est). So ſchrieben die Alten das Genie einem unmittelbar in dem Künſtler wirkenden Gotte (Genius), einer inwohnenden göttlichen Kraft der Begeiſterung (enthusiasmos kai hieron pneuma) zu, und ſtellten Dichter und Seher (Vates) auf eine Linie. Das Genie, als außerordentliche Befähigung zu neuen Hervorbringungen, erſcheint im Gebiete der Wiſſenſchaft und der Kunſt. Kunſtgenie wird demnach erklärt als die Kraft, in freier geiſtiger Wirkſamkeit urſprüngliche (originelle) Ideen in entſprechender Form, als unmittelbare Geſtalten der Wirklichkeit darzuſtellen. Denn der eigentliche Künſtler geſtaltet keineswegs in der blos geiſtigen Form des Denkens, ſondern vermittelſt der Anſchauung und Empfindung, in hauptſächlicher Beziehung auf ein ſinnliches Material und deſſen Elemente. Das Genie ſetzt daher eine productive Thätigkeit der Phantaſie voraus, eine allgemeine Fähigkeit zur wahren Production des Kunſtwerks, und die Energie zur Ausbildung und lebendigen Verwirklichung derſelben. Da ſolchergeſtalt das Genie eine von der Natur verliehene, angeborene, ſpecifiſche Anlage iſt, ſo iſt dem Künſtler der natürliche Trieb eigen, ſeine Vorſtellungen und Empfindungen ſogleich in die äußere Erſcheinung zu ſetzen, und dieſe Geſtaltungsweiſe wird dann wieder bedingt durch jene Unmittelbarkeit und Natürlichkeit, welche dem Künſtler, als Individuum, eingeboren iſt. Seine Productionen veranſchaulichen daher in der Art der Ausführung auch die Art ſeiner Empfindung und Anſchauung, und tragen den Stämpel der Originalität an ſich, weshalb der Ausdruck „Original-Genie" ein offenbarer Pleonasmus iſt. Die Leichtigkeit der Ausführung oder der techniſchen Geſchicklichkeit hängt jedoch mit der Leichtigkeit der inneren Production zuſammen, und iſt wie dieſe von jener Natürlichkeit bedingt, welche der Künſtler in ſich vorfindet und auszufüllen hat. Eine auf Unterweiſung und Lehre beruhende Ausbildung kann bei mangelnder productiver Phantaſie und innerer Kraft freilich keinen Künſtler ſchaffen; allein wie Goethe die Theilnahme des geringſten Schülers am Geſchäfte des Meiſters

Digitized by Google

für die beste Vorbereitung in der wahren Kunst hält, und in dieser Weise aus Farbenreibern treffliche Maler hervorgegangen sind, so ist hier insbesondere auch sein Ausspruch zu beherzigen:

Die Kunst bleibt Kunst! (d. h. ein Können!) Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.....

womit zugleich jungen Künstlern, die, angeblich ihre Genialität zu bewahren, alle Disciplin verschmähen, die gehörige Stellung angewiesen ist. Wie das Genie, ist auch das Talent angeboren, letzteres aber außerdem ein nothwendiger Bestandtheil von jenem. Denn das Talent, als die specifische Anlage in einer besonderen Kunstart, kann blos in einer ganz vereinzelten Seite der Kunst seine Productionsfähigkeit zeigen, wogegen das Genie, in sich selbst vollendet, eine allgemeine Befähigung rücksichtlich bestimmter Kräfte besitzt, und das entschiedene Talent ist: mit der vollkommen klaren Anschauung aller Glieder der großen Harmonie in jenem Gebiete, worin es seinen eigentlichen Beruf hat. Daher liegt die Stärke des Genies auch nur in einer bestimmten Richtung desselben, denn die Regel gestattet wohl kaum eine Ausnahme, daß blos derjenige etwas Großes leistet, welcher sich der Einen Kunst mit ganzer Seele in deren Ausübung hingiebt. Der früher erwähnten Unmittelbarkeit und Natürlichkeit in der künstlerischen Gestaltungsweise wegen gibt es für das Genie auch keine Regel. Es genügt hier die Eigenthümlichkeit der Anschauung und Empfindung, die in der äußeren Erscheinung ihre Consequenz zu bewahren weiß.

Das Talent, sagt derselbe Verfasser, ist eine Naturgabe, wie das Genie, steht demselben aber im Umfange und in der Energie origineller Hervorbringungen weit nach. Auf gebahnten Wegen der Kunst kann das Talent, wie man richtig bemerkt hat, sehr erfreuliche Dienste leisten, ohne, wie das Genie, tief vom Gegenstande ergriffen zu sein, oder mit anderen Worten: es kann auf der vom Genie vorgezeichneten Bahn ganz fröhlich nachfolgen, ohne darum genial zu sein. Außerdem findet Talent auch bei demjenigen statt, der die Gegenstände seiner Thätigkeit blos aus dem Kreise der Bedürfnisse nimmt. So kann Talent wohl ohne Genie, aber Genie nicht ohne Talent bestehen. Beide aber, Talent und Genie, bedürfen dennoch, ungeachtet ihres natürlichen Moments, wesentlich der Bildung durch den Gedanken oder die Reflexion auf die Weise der Hervorbringung, dann noch der Uebung und Fertigkeit im Hervorbringen, weil das Kunstwerk auch eine rein technische Seite hat, zu deren Befriedigung nur Ueberlegung, Fleiß und Uebung, nicht Begeisterung, gehört, indem durch diese Fertigkeit der Künstler nur allein im Stande ist, sich des Materials in der Art zu bemächtigen, daß dessen Sprödigkeit ihm kein Hinderniß in den Weg legt.....

Digitized by Google

Aus dieser ziemlich einfachen und klaren Erörterung der Begriffe von Genie und Talent lassen sich eben so einfach mehrere unbestreitbare Wahrheitssätze ableiten, welche auf die Darstellungen von Opern und den Bestand der Opernbühnen von gleich wichtiger Bedeutung sind, aber in den deutschen Bühnenverhältnissen nur selten vernünftig berücksichtigt werden, oder bis zu einer radicalen Reorganisation derselben berücksichtigt werden können.

Einmal leuchtet ein: daß das Genie und auch das höhere Talent unter den Sängern und Sängerinnen nicht etwas sehr Alltägliches sein können, und daß man die technisch ausgebildete Fertigkeit einer schönen Stimme und einer gewissen Leichtigkeit des Benehmens auf der Bühne noch nicht als ein wirkliches Talent, geschweige denn als Genie ansprechen dürfe.

Dann: daß von den vorhandenen Talenten und Genies manche für die Oper nicht gehörig oder gar nicht wohlthätig wirken können, weil Antrieb, Anleitung oder Fleiß zu gerechter technischer Ausbildung ihnen mangeln und ohne diese eine eigentliche Vollendung in Gesang und Darstellung unmöglich bleibt.

Ferner: daß Opernvorträge, ohne die Mithülfe von hervorragenden Talenten und Genies, wohl technisch glatt erscheinen und akustisch angenehm klingen, aber unmöglich poetisch nachhaltig wirken und künstlerisch den Zuhörer bilden können.

Weiter: daß mithin das Vorhandensein und die richtige Verwendung von Talenten und Genies die eigentliche Wesenheit und die Seele der Operndarstellungen ausmachen, weil nur solche die poetischen Gebilde des Dichters und Tonsetzers zu rechter lebendiger Anschauung zu bringen vermögen; daß mithin ohne Mitwirkung von Talenten und Genies die Operndarstellungen immer nur ein musikalisches Spielwerk bleiben, wenngleich Alles dem Ohre und anderen Sinnen sehr angenehm erscheinen möge.

Endlich: daß die Vorträge und Darstellungen hervorragender Talente und Genies, neben der rein materiellen oder physischen Anstrengung gewöhnlicher Sänger und Sängerinnen, noch einen bedeutenden Aufwand anderer Anstrengungen bedingen und offenbaren, mithin viel zehrender und zerstörender auf die gesammte Lebensthätigkeit der Künstler einwirken, frühzeitiger sie schwächen und aufreiben müssen, als dies in der Regel bei gewöhnlichen Auswendiglernern und Kehlenfertigkeiten der Fall ist.

Alle diese aus der Natur der Dinge unmittelbar hervorgehenden Verhältnisse berücksichtigen die Theater Italiens, Frankreichs und großentheils auch Englands genau, indem sie alle zwischen der Bezahlung der *eigentlichen Gesangskünstler* (hervorragende Talente und Genies) und der *Gesangshandwerker* wesentliche und äußerst bedeutende Unterschiede feststellten und bis zum heutigen Tage aufrecht erhalten. Die gesammte Constellation des deutschen Bühnenwesens

Digitized by Google

ließ eine solche Billigkeitsberechnung lange Zeit gar nicht aufkommen, und als man endlich an größere Bezahlung der binnen 10—15 Jahren sich regelmäßig aufreibenden Gesangskünstler denken mußte, verfiel man zugleich auf die Unbesonnenheit, auch die Gehalte der Gesangshandwerker so zu steigern, daß das natürliche Verhältniß zwischen beiden abermals zerstört war, während die Ausgabebudgets der Bühnen dadurch auf eine unverständige und unerträgliche Höhe heranwuchsen.

Soll dem deutschen Bühnenwesen ein wahres und dauerndes Heil aus einer nationalen Reorganisation erblühen, so kann dies nur geschehen, wenn dabei auch, besonders in Betreff der Oper, auf dieses so natürliche als billige Verhältniß gehörige Rücksicht genommen, und hiernach radical verfahren, nicht abermals halb und bemäntelungsweise zu Werke gegangen wird. Es wäre in der That der Mühe werth, daß man hierüber ausführlich verhandelte und einem tiefgewurzelten Unwesen des Aberglaubens und Unverstandes ernstlichst zu Leibe ginge. Hier fehlt mir dazu leider der Raum, weil nebenbei über manches Andere eben so ausführlich gesprochen werden müßte.

5) Den Zauber eines eigentlichen Ganzen in deutschen Operndarstellungen entsinne ich mich nur dreimal im Leben, und zwar unter sehr verschiedenen Höhegraden der einzelnen Kräfte, gehört zu haben. Nämlich 1819—1821 im Theater an der Wien unter Seyfried, mit dem Chor unter Schwarzboeck, wo die Tenore Jäger, Haizinger, Cornet, Rauscher ꝛc. vereint wirkten und in der komischen Oper die Buffi J. Spitzeder, Korntheuer, Schwarzboeck, Hasenhuth, Neubruck, Wille, Laroche ꝛc. alle komischen Nüancen gehörig zu berücksichtigen erlaubten, obgleich die Mehrzahl derselben gerade nicht unter die Gesangsheroen gezählt werden konnte. Alles war Jugend, Lebendigkeit und Streben, während Seyfried's Geist, Schwarzboeck's fein musikalischer Sinn und des Opernregisseurs Fr. Demmer wahre Genialität alle diese Kräfte stets zu einem zauberischen Ganzen so sehr zu vereinigen wußten, daß der Sieg über das Kärnthnerthortheater, trotz einzelner hervorragender Sängergrößen, eines noch vollkommneren Orchesters und eines noch glänzendern Chors, für lange Zeit entschieden blieb. Denn hier fehlten Uebereinstimmung im Streben und Einheit im Wirken, und jene unaussprechliche Liebe für die Sache, welche oft allein Großes zu vollbringen vermag.

Unter ähnlichen, jedoch noch weit auffälligern Verhältnissen erfolgten jene Operndarstellungen des Königstädtischen Theaters 1824 und 1825 zu Berlin, obgleich im ersten Jahre der Musikdirector, das Orchester, der Chor größtentheils sich erst einschulen mußten, ein eigentlicher Tenor ganz fehlte und auch die besseren Sänger und Sängerinnen darunter nicht kleine Mühe hatten, sich gegenseitig zurecht zu finden. Darf ich mir mit gutem Gewissen sagen, daß mir einiger

Digitized by Google

Theil an jenem schönen Gelingen gebühre, so gebietet doch die Gerechtigkeit, dem verstorbenen W. Ehlers, trotz aller seiner Schwächen und Widerhaarigkeit, das Hauptverdienst zuzuschreiben. Dort zeigte er sich als Opernregisseur ungemein thätig, wirksam, geistreich. Darstellungen wie „die heimliche Ehe, Doctor und Apotheker, Hieronymus Knicker, das rothe Käppchen, die Uniform, König Theodor ꝛc." noch einmal in solcher Vollkommenheit zu erleben, habe ich keine Hoffnung.

Noch glänzender erhob sich jene Oper, trotz ihres beschränkten Repertoirs, im Jahre 1825 unter F. Stegmaier, mit der unübertroffenen Sonntag, mit Spitzeder, Jäger, Wächter, Zschiesche, obgleich im Hofoperntheater ein weit vollkommneres Orchester, ein weit glänzenderer Chor und einzelne kaum vergleichbare Stimmeminenzen (man denke nur an die Milder, an Bader) unter einer echten Berühmtheit wie Spontini wirkten. Manche Kritiker schrieen über eine Berauschung des Königstädtischen Publikums. Zugestanden! aber um berauscht zu werden, muß man erst getrunken haben, und das Getränke, welches diesen Rausch verursacht hatte, bestand in hübschen, theilweise schönen Stimmen, herrlichen Darstellungstalenten und einer wahren Begeisterung aller Kräfte für Uebereinstimmung und Einheit des Ganzen. Diese Darstellungen erinnerten lebhaft an die vollkommensten der unvergeßlichen und unvergleichlichen italienischen Oper zu Wien unter Rossini. Ihr Sieg war ein vollständiger, entscheidender, leider kaum 1 Jahr lang wirkender, wonach Zerrissenheit an Haupt und Gliedern eintrat, welche nothwendig zur Auflösung führen mußte.

Des dritten derartigen Erlebnisses (gegen obige beide freilich sehr im Kleinen) entsinne ich mich vom Jahre 1825. Ein Zufall hatte mich an die Spitze eines neu zu begründenden Actientheaters in Magdeburg gestellt. Die Unmöglichkeit, sogleich ein tüchtiges Personal für das Schauspiel zusammenzubringen, leuchtete Allen ein und Papa Zufall begünstigte gleichzeitig die Aufstellung eines durchaus jugendlichen und begabten Personals für die Oper: die Fräulein Weitner (jetzige Frau Reichel), Schopf und Boyke, die Tenore Schmuckert, Kriete, Wieser, die Bässe Reichel, Fritze, Vollbrecht, Hausmann, Monhaupt, fanden sich zusammen, hatten an meiner trefflichen Frau eine freundliche und sehr oft wohlthuend leitende Hülfe, einen genügenden Chor, ein von dem besten Willen beseeltes Orchester, in W. Telle einen tüchtigen, in der That poetischen Musikdirector und bald auch in W. Ehlers einen eifrigen, geistvollen, geübten Regisseur. Ohngeachtet aller jener natürlichen kleinen Eifersüchteleien und Häkeleien unter dieser lebendigen Jugend, dürfte doch niemals ein Theater mit mehr Uebereinstimmung und Freude Aller bestanden haben. Ohngeachtet mancher individuellen Schwäche und Ungeübtheit, erlebten die Operndarstellungen einen Glanz und eine

Digitized by Google

Weihe im Ganzen, daß wir eine Schweizerfamilie, Barbier von Sevilla, Fidelio, Don Juan, Figaro binnen wenigen Monaten, bei stets vollen Häusern und unter dem lautesten Jubel, jede 10—15 Male wiederholen konnten. Wer das Theaterpublikum in Mittel- und kleinen Städten kennt, weiß, was dies sagen will. Und als alle diese jungen, früher unbekannten Leute im Jahre 1826 nach allen Weltgegenden nach mir zerstoben, erlebte die nicht mit Unrecht vielberühmte Leipziger Operngesellschaft das Unglück, im Ganzen nicht zu behagen und — zu scheitern.

Doch — alle dergleichen Lehren sind für die deutsche Bühne jetziger Zustände rein verloren, also hinweg darüber! Indessen will ich an einer schönen Erinnerung meines Theaterlebens mich noch laben, eine Pflicht der Dankbarkeit üben, welche leider so oft und vielfach vergessen wird. Als ich 1816 einige Zeit in Nürnberg verweilte, um von den Bedürfnissen und Fortschritten meiner, der Freundlichkeit des Grafen Julius von Soden und des braven Directors Reuther anvertrauten Stieftochter mich zu überzeugen, mußte ich wohl auch die Bekanntschaft der Familie Spitzeder machen. Ein großer, bejahrter, schulmeisterlich musikalischer, pedantischer und trinklustiger Mann mit ziemlich versungener, aber äußerst umfangsreicher und sonorer Baßstimme, ziemlich schwerfälligen, aber an Humor reichen Darstellungen. Bei ihm 3 Söhne, alle drei hübsche, derbe Jungen, die 2 älteren mit köstlichen Baßstimmen, der jüngste mit hübschem Tenor begabt. Vater und Söhne vorzugsweise im Chor beschäftigt und diesem Rang gemäß bezahlt, aber, vorzüglich der älteste Sohn Joseph, für Uebernahme aller Rollen in Schauspiel, Oper und Ballet verpflichtet, wie es bei solchen prekären Kunstanstalten Sitte ist. Dazu mehrere Töchter, wovon die älteste als Frau Fries bereits verheirathet war und als Künstlerin eines schönen Rufs genoß. Jener Joseph erregte bald meine Aufmerksamkeit in hohem Grade. Der Contrast seines ungemein blöden, linkischen, beinahe trübseligen Wesens im gewöhnlichen Leben, mit der glänzenden Stimme, dem heitern, lustigen, oft tollen und immer humoristischen Treiben in allen heitern und komischen Rollen, verbunden mit einer Grazie, wie sie bei keinem anderen deutschen Buffo mir jemals vorgekommen, mit der würdigsten Haltung, Wärme und tiefer Empfindung in ernsten und tragischen Rollen, mußte unwillkürlich anziehen und verrieth ein außergewöhnliches Talent. Dabei war der Junge so kernbrav, daß man ihn trotz der Unsauberkeit lieb gewinnen mußte. Obgleich sein bald verrathenes zärtliches Verhältniß mit meiner Stieftochter mir nicht behagte, so beschloß ich dennoch, diese der tüchtigen Fürsorge und praktischen Bildung auch ferner noch anzuvertrauen. Wir schieden mit mancherlei Ermahnungen, Vertröstungen, Hoffnungen und Aussichten. Mehr als je beschäftigte mich der Gedanke, für die jungen Leute eine bessere Bahn zu brechen. Sogar vor den besten Wiener Komikern mußte

Digitized by Google

auch der kaltblütigste Beobachter dem tölpischen Joseph wesentliche Vorzüge zugestehen. Frisch gewagt! das Kärnthnerthortheater bedurfte eines Baßbuffo und einer hohen Bravoursängerin, da die unübertroffene Campi zu altern begann. Ich verschrieb das junge Ehepaar nach Wien, kaufte sie frei in Nürnberg, nahm sie zu mir und präsentirte die hübschen Leutchen der Hofoper. Joseph war noch blöder und im gewöhnlichen Leben noch einfältiger geworden, die junge Frau seit bald 8 Monaten in interessanten Umständen. Der Sitte gemäß mußten beide vor dem Auftreten Probe singen. Sie gefiel dabei ausnehmend, er war, Angesichts so berühmter Männer wie Weigl, Gyrowetz ꝛc. in unheilbaren Schrecken versunken, sang seine Saraſtro-Arie so abscheulich, daß Weigl nach der Probe mir ganz trocken sagte: „das prächtige Weiberl ist mit 4000 fl. engagirt, aber Herr von Spitzeder ist ein Esel, kann nicht singen und hat keine Stimme; er soll zusehen, vielleicht kann er später im Burgtheater ein Platzl finden.“ In Verzweiflung wollte er sogleich Wien verlassen, ich beredete ihn den Antrag für seine Frau einstweilen anzunehmen und indessen in der ihm neuen Welt sich umzusehen, zu lernen. Er willigte endlich ein, fühlte nun recht wohl, was ihm mangelte, und begann mit Scala e Solfeggi die eifrigsten Schülerübungen am Flügel meiner Frau, französische und italienische Grammatik bei mir. Alles ging vortrefflich, aber seine Melancholie wuchs täglich. Freund Zufall half aus der Noth. Das Theater an der Wien mußte die Zauberflöte geben und die Willmann war fort, also keine Königin der Nacht vorhanden. Palffy hätte die beiden jungen Leute längst gern gehabt, ich machte die Sache im Hoftheater ab, sie sang die Königin der Nacht und gefiel mit Recht sehr, er gab den Papageno und kam mit blauem Auge davon, weil der Wiener gewöhnt war, das Duett meisterlich singen zu hören und bei ihm von Meisterlichkeit darin um so weniger die Rede sein konnte, da diese Partie ihm etwas zu hoch lag. Beide wurden engagirt und damit war die neue Laufbahn errungen. Anfangs ging es darauf holperig genug, er mußte sich in allen Richtungen verwenden lassen, wobei er in tragischen Rollen, z. B. Dunois, Amias Paulet, Pontifex maximus staunendes Aufsehen erregte durch Adel der Erscheinung, Würde der Haltung, Tiefe der Empfindung, Pracht des Organs, feinste, lebenvollste Schattirung. Sein Pontifex, Mafferu, A. Paulet waren wirkliche Meisterstücke der Auffassung und Durchführung, und hierin ragte er über alle Komiker seiner Zeit hoch hervor und erschien als eine der reichsten dramatischen Naturen, ein würdiger Nebenbuhler des großen Lablache, diesem überlegen an Wahrheit, Feinheit und Schärfe der Karakteristik, von ihm nur übertroffen in echt italienischer Gesangskunst. Aber mit dem Allem blieb er stets nur ein geachteter Schauspieler, ohne daß Direction oder Publikum besonderer Aufmerksamkeit ihn würdig geachtet hätten. In seiner stillbrütenden Weise studirte er unablässig

Digitized by Google

die Komik durch Betrachtung jener so verschiedenartigen Meisterkomiker Raimund, Ignatz Schuster, Korntheuer, Hasenhuth, ohne sich in seiner Eigenthümlichkeit beirren zu lassen. Er bereitete sich vor auf eine Zeit, welche plötzlich für ihn erscheinen sollte. Winter führte seine himmlische Schülerin Clara Metzger der Kaiserstadt vor und Spitzeder mußte binnen wenigen Tagen den Amtmann Knoll in der Molinara liefern, nachdem er seine Lieblingsrolle, den Masseru, von einem Andern hatte verschulmeistern sehen müssen und als Oberpriester sich sehr unbehaglich gefühlt, sehr unklar gezeigt hatte. Durch den Göttergesang der Metzger war das Publikum in rosiger Stimmung: Amtmann Knoll wurde sogleich beim ersten Heraustreten mit ungeheuerm Jubel begrüßt, warum? das konnte sich Niemand recht erklären, dieser Jubel war ein Ausbruch der Ahnung. Schon nach dem ersten Acte beschenkte ihn Graf Palffy mit der Quittung über 1500 fl. Vorschuß und nach dem 2. Acte mußte er sich dem Drange fügen, einen neuen Contract mit 6000 fl. Zulage unterzeichnen. Fünfmal hatte er die Arie „o närrische Leute, o komische Welt!" wiederholen müssen, weil jede Wiederholung neue Reize, einen neuen Schatz entfaltete: er sang sie italienisch mit der wundervollsten Drastik eines wälschen Buffo parlante, er sang sie französisch mit allen jenen Pointen und Finessen der Gesangsdeclamation guter Franzosen, zweimal wiederholte er sie deutsch, jedesmal mit einem anderen parodirenden Texte, wobei der Vortrag derselben Melodie auf das Ueberraschendste nach dem anderen Wortsinne sich nuancirte, ohne andere Noten zu gebrauchen. Wohl 200 Male sang er diese Arie binnen einem Jahre, unermüdlich im Studiren, unerschöpflich im Erfinden, unverwüstlich in Erfolgen. Ich glaube nicht, daß jemals auf der deutschen Bühne eine ähnliche Aufgabe auf so glänzende Weise gelöst worden ist. Diese Lösung ertheilte zugleich die leider viel zu wenig beherzigte Lehre: welche Schätze in der einfachsten Melodie verborgen liegen, und wie vorsichtig man in Beurtheilung von Compositionen sein müsse, wenn man nicht öfters in den Fall kommen will, dem Tonsetzer als Tugend oder Sünde anzurechnen, was lediglich Tugend oder Sünde des Sängers ist. Kann der Sänger nicht finden und sogar erfinden, d. h. dichten, erkennt er nicht die zwischen den Intervallen und Accorden unsichtbar schwebenden und schwirrenden Geister, so wird er ewig nur ein Handwerker, obschon vielleicht ein technisch sehr löblicher Handwerker bleiben. Poet muß der Sänger sein, wenn er poetisch wirken und für einen Künstler gelten will. Hieraus erklärt sich auch leicht, warum es nirgends der eigentlichen Künstler sehr viele gibt noch geben kann.

Spitzeder galt fortan für den ersten Baßbuffo Deutschlands und war es auch gewiß; wer sollte ihm diesen Rang streitig machen, da Joseph Fischer's Zeit vorüber war? Er mußte viel thun, zu viel, aber zum Glück bewahrte ihn sein guter Stern vor Zersplitter-

Digitized by Google

ung und in den bedenklichsten Glanzperioden rissen ihn zwei Ereignisse aus dem Strudel und erhoben ihn in sich selbst und nach Außen zu neuem Glanze. Er war ein großer Verehrer des genialen Raimund, wie überhaupt jede wahre Größe in ihm stets zärtliche Liebe und Bewunderung weckte. Ganz außer sich kam er eines Abends aus dem Theater und rief mir entgegen: „Ich muß fort von Wien, ich gehe fort!" — Warum? — „Ich soll den Aschenmann von Raimund spielen, ich soll mich blamiren, der Teufel kann ihn dem nachspielen in derselben Stadt. Dem Raimund kann's Keiner gleichthun!" — Schwerlich, aber das ist auch nicht nöthig. Studire die Rolle als Spitzeder, verarbeite alle Elemente derselben ohne daran zu denken, daß du sie jemals von Raimund gesehen hast; schaffe, wie du immer thust, aus dir selbst. Erinnere dich, wie du in weit ärmerer Zeit den Dunois zwei Tage nach Anschütz hier spielen mußtest, wie du damit zwar kein Anschütz geworden bist, aber doch nach Außen dir schöne Ehre erworben und in dir selbst einen Fortschritt der Bildung errungen hast. — Acht Tage lang war er unausstehlich, knurrte, schnitt der ganzen Welt Gesichter, sah Buch und Rolle mit keinem Blicke an, spielte auch keinen Strich auf seiner Geige, was immer bei ihm ein Zeichen arger Verstimmung war. Wir sprachen kein Wort mehr darüber, ich überließ ihn seinen eigenen Betrachtungen; er wurde feuerroth, als plötzlich das Repertoir die Proben verkündete, und 8 Tage später spielte er den Aschenmann zu allgemeinem Entzücken, sein Aschenlied wurde ein neues Juwel in seine reiche Krone, und Raimund selbst umarmte und herzte ihn hundertmal. Der Erfolg war ein großer, entscheidender.

Als zweites noch wichtigeres Ereigniß ergab sich die Ankunft der großen italienischen Oper von Neapel mit Rossini an der Spitze. Künstler wie Lablache, Nozzari, Donzelli, David ꝛc. mußten auf eine angeborene Intelligenz und Bildungslust, wie sie in Spitzeder lebten, nothwendig von großem Einflusse sein. Er versäumte keine jener Darstellungen und seitdem betrieb er die eigentlichen Gesangsstudien mit unermüdlichem Eifer und wahrhaft glänzendem Erfolg. Man baute damals so sehr auf den Umfang und die Geläufigkeit seiner Stimme, so wie auf die Macht seiner von aller Fratzenhaftigkeit freien Komik, daß Fr. Roser es wagen konnte, in der Posse „der alte Jüngling" für ihn eine Riesenarie zu componiren, deren Hauptaufgabe darin bestand, daß der Sänger in ernstem Vortrage alle auffallenden Manieren, Eigenheiten und Fehler jener großartigen Matadore der italienischen Oper zu Gehör bringen sollte. Die Aufgabe war eine ungeheuer gewagte an sich selbst und noch mehr dem allgemeinen und nicht ungerechten Enthusiasmus des Publikums für jene Gesangsheroen gegenüber. Er bestand sie auf die rühmlichste Weise, Angesichts der 5 Italiener in der ersten Reihe der Sperrsitze und Rossini's in einer Prosceniumsloge, zu allgemeinem,

Digitized by Google

endlosem Jubel und zu aufrichtigster Bewunderung der Italiener, welche ihn beschworen, ein Engagement bei Barbaja für Neapel ꝛc. anzunehmen. Er blieb seinem deutschen Streben treu und betrachtete als Hauptgewinnst jener seltsamen Aufgabe: „daß er dadurch in der That auf einen Weg in seinen Gesangsstudien hingeleitet worden, den er sonst nicht wohl betreten haben würde."

Sein Ruf führte Herrn Bethmann 1824 nach Wien. Wollte ich ihn den Bedrohnissen jener großartigen, aber täglich mehr zerfallenden Anstalt entreißen, so mußte ich mich entschließen, ebenfalls nach Berlin überzusiedeln. Was er dem Königstädtischen Theater geworden, wie er der eigentliche glanzvolle Mittelpunkt gewesen, um den sich die Oper des ersten Jahres drehte, wie er durch alle glänzenden und jämmerlichen Wechsel der folgenden 7 Jahre bei jener Anstalt seine Stellung in erster Reihe stets auf das Würdigste behauptete, wie er endlich einem lebenslänglichen Engagement nach München nur folgte, um in der Blüthe seiner Jahre schon nach wenigen Wochen zu sterben, weiß Jedermann. Ludwig Devrient und Al. Wolff nannten ihn oft den glücklichsten Schauspieler, welchen sie jemals gesehen, und ich glaube nur beifügen zu müssen: daß gewiß niemals ein besserer Mensch auf dem deutschen Theater gelebt hat, und reichere Mittel schwerlich jemals in einem Künstler vereinigt gewesen sind. Es lohnte sich wohl der Mühe, die Geschichte seiner Kunstbildung ausführlich zu schreiben, weil dadurch nothwendig ein helleres Licht über manche der inneren Verhältnisse des deutschen Theaterwesens verbreitet werden müßte. Hier sind mir schon diese Andeutungen zu lang geworden.

6) Madrigal heißt ein kleines lyrisches Gedicht ursprünglich aus 6 — 11, später aus 4 — 16 gereimten Versen bestehend, welchem ein zarter, sinnreicher, gewöhnlich auf die Liebe sich beziehender Gedanke zum Grunde liegt, und das weder Rondeau, noch Sonett, noch Triolett ist. Wie diese enthält es zwar den Ausdruck eines vorherrschenden Gefühls, hat aber in der äußeren Form seinen eigenthümlichen Bau: oft Hendekasyllaben mit kürzeren Versen gemischt; oft achtsylbige gereimte Verse mit freier Reimbewegung, jedoch ohne Reim auf den ersten Vers. Sie stammen von den Provencalen und wurden besonders durch T. Tasso veredelt. Deutschland erhielt seine ersten Madrigale von Kaspar Ziegler (geb. 1621), später vortreffliche von A. W. Schlegel, Goethe ꝛc. In musikalischer Hinsicht kennt man die ersten Madrigalcompositionen aus dem 14. Jahrhundert von Lemmo, recitativisch und taktmäßig. Die Composition des Madrigals gab den Tonsetzern zuerst Gelegenheit, sich der Erfindung von Motiven eines dem Sinne der Verse angemessenen Ausdrucks zu befleißigen, woran bei der Composition von Messen, Motetten ꝛc. noch nicht gedacht war. Die Einführung des Madrigalenstyls als Kammermusik war der wichtigste Schritt zur Geschmacksver-

Digitized by Google

feinerung für Tonſetzer und Publikum. Das Madrigal wurde für 3, 4—5, ſelten für 6—7 Stimmen geſetzt, in einem mehr oder minder künſtlichen Contrapunkt, in der Kirche jedoch, ſelbſt wenn es geiſtlichen Inhalts war, von der Gemeinde nicht geſungen ꝛc. Im 17. Jahrhundert verdrängte allmälig die Kammercantate das Madrigal. (W. Hebenſtreit, Aeſthetik. Siehe auch Kieſewetter, Geſchichte der Muſik.)

7) Choral, von den Franzoſen Plain-chant, von den Italienern Corale oder häufiger Canto fermo genannt, iſt eine Melodie, nach welcher ein Kirchenlied von der verſammelten Gemeinde in langſam ſich fortbewegenden Hauptnoten von gleichem Werthe geſungen wird. Dieſe Melodie behauptet immer den Karakter des Ernſtes und der Würde, iſt beſtimmt zu Erweckung frommer Ideen und Gefühle, und wird — gegen die Anſichten mancher Neueren — wohl am zweckmäßigſten in ihrem urſprünglichen Uniſono beibehalten. — Man kann ſich leicht denken, daß dramatiſche Geſänge in dieſer Form geſetzt und vorgetragen, unmöglich ſehr belebend und ergötzlich wirken können.

8) Ritornell, franzöſiſch la Ritournelle, italieniſch Ritornello, deutſch die Wiederkehr, ein Wiederholungsſatz, wird in Inſtrumental- und Vocal-Muſik als Vor-, Zwiſchen- und Nachſpiel angewendet, und enthält gewöhnlich den Hauptgedanken oder Hauptſatz, welcher dann von der Singſtimme wiederholt wird. Scarlatti führte dieſe Form ein, um den Sängern einige Erholung zu gönnen, und ſpäter wurde ſie förmlich zur Modequal, ohne welche ſelten mehr ein Geſangſtück gehört wurde. Hieraus mußte nothwendig in die dramatiſche Muſik etwas Schleppendes, Langweilendes, Lähmendes ſich einſchleichen, welchem man ſpäter wieder ſo ziemlich entging, wie es ſcheint, lediglich, um anderen Unfertigkeiten Raum und Zeit zu gönnen.

9) Contrapunkt im weiteſten Sinne heißt überhaupt: die Kunſt des reinen Satzes. Im engeren Sinne begreift man unter dieſem Ausdrucke: die künſtliche Einrichtung zweier oder mehrerer Stimmen in der Art, daß ohne Verletzung der Harmonie die höhere Stimme in die tiefere, und die tiefere in die höhere verſetzt werden kann. Die Anſicht einer Partitur lehrt ſchon, daß ſolche Verſetzungen der einzelnen Stimmen eines harmoniſchen Satzes in mehrfacher Weiſe denkbar ſind. Wir haben auch in der That hiernach einen einfachen, doppelten, dreifachen, vierfachen Contrapunkt, und dabei noch verſchiedene Umkehrungsarten. Schon die flüchtigſte Ueberſicht der dem Tonſetzer zu Gebote ſtehenden Hülfsmittel läßt erkennen, welche ſchöne, mannigfache und reiche Hülfe ihm aus der tüchtig ſtudirten und geübten Wiſſenſchaft des Contrapunktes beim Componiren zuſtrömen müſſe und welche Vortheile ein poetiſcher Tonſetzer daraus zu ziehen im Stande ſei. Dieſe Einſicht führte denn auch dazu, daß man den Stein der Weiſen gefunden zu haben glaubte, als dieſe Wiſſenſchaft

Digitized by Google

des Contrapunkts sich mehr und mehr bei Franzosen, Belgiern, Italienern und Deutschen ausgebildet hatte und nun eine vollständige, zusammenhängende Lehre ausmachte. Die wahrhaft großen Tonsetzer aller Zeiten und Nationen wußten auch immer gehörigen Vortheil aus diesem Wissen zu ziehen, und der Laie genießt unbewußt die Früchte davon. Aber Uebertreibung und blanker Unsinn ließen auch in dieser Beziehung nicht lange auf sich warten: die Wissenschaft des Contrapunkts ist ein vortreffliches Mittel für jeden Tonsetzer, und man erhob sie von mancher Seite zum Zwecke; man forderte vom Tonsetzer statt Poesie in seinen Schöpfungen, hauptsächlich nur Resultate seines contrapunktischen Wissens und Könnens; man beurtheilte die Composition hauptsächlich nach der Vielheit, Künstlichkeit, Mannigfaltigkeit der contrapunktischen Anlage und Durchführung, und verlor sich dadurch mehr und mehr aus dem erhabenen Gebiete poetischer Kunstwerke in das bodenlose Getreibe von contrapunktischen Kunststückchen. An dieser Krankheit leiden sogar jetzt noch viele Leute, und hochmüthiger und absprechender als diese äußert sich über Künstler und Kunstwerke Niemand. Man lese nur, was solche Fante über Gluck zu sagen sich erlaubten; man lese, was ihnen gerade in den ewigen Werken von Haydn, Mozart, Bethoven ꝛc. des Erwähnens und Preisens werth erscheint. Wehe dem jungen Tonsetzer, der in solche Hände fällt!

10) Auch die erhabensten und umfassendsten Genien können sich den Schwachheiten, Eigenthümlichkeiten und Convenienzen ihrer Zeit nicht völlig entheben, wenngleich sie allen Aeußerungen und Anfällen derselben ein neues und edleres Gepräge zu verleihen wissen. Dies müssen wir an Shakespear erkennen, und jeder gesunde und ehrliche Blick kann es auch in Mozart's Werken nicht verkennen: gewisse Formen, Weisen, Manieren, welche mit dem unabweisbaren Gesetze der dramatisch-musikalischen Poesie unvereinbar erscheinen: Bravour-Stücke, Momente, wo das dramatische Element pausirt, der darzustellende Karakter hinter den Schirm tritt, die Empfindung schweigt, und Sänger oder Sängerin rein ihre Individualität vorführen, dem Publikum in glänzenden Tiraden erzählen, was sie Alles in der Singschule gelernt haben, und dafür eine Portion stürmischen Beifalls in Anspruch nehmen. Weil die Menge solchen Paradestücken gewöhnlich ihren lauten Beifall zollt; weil bei großen Tonsetzern auch aus solchen Verirrungen oder Zugeständnissen an die Mode gewöhnlich noch ihre eigenthümliche Größe und Schönheit hervorleuchtet: so geschieht es auch leider gar zu häufig, daß der junge Tonsetzer solche Schwächen als eigentliche Vorzüge studirt und ihnen nachstrebt, und daß die Kritik in ihrer unverwüstlichen Autoritätsanbeterei nicht selten gerade solche Verirrungen mit besonderer Vorliebe bespricht und preist. Es wäre von großer Bedeutung für die Verstandes- und Geschmacksbildung junger Tonsetzer, wenn ein tüchtiger Mann sich die Mühe

Digitized by Google

gäbe, die Partituren großer Meister von diesem Gesichtspunkte aus vorurtheilsfrei, wahr und baar zu analysiren.

11) Die biographischen Beziehungen des berühmten Jomelli sind für Jeden, der sie noch nicht kennen sollte, in zahllosen Schriften, Encyklopädien ꝛc. hundertfältig verbreitet, ich brauche also dabei hier nicht zu verweilen. Obschon er eigentlich wesentlicher auf Deutschland als auf die Musik seines Vaterlands eingewirkt hat, so glaubte ich doch hier ihn anführen zu müssen, weil er unter den bedeutendsten Italienern jener Zeit eine ehrenvolle Stelle verdient, auch in der komischen Oper das Bessere wirklich erstrebte. Es ist wohl der Mühe werth, sich eines Mannes hier zu erinnern, von dem Mozart sagte: „der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, so daß wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen und z. B. Kirchensachen im alten Style schreiben sollen."

12) Ich glaube, daß man jetzt den Maestro Rossini ein Genie nennen darf, ohne befürchten zu müssen, dafür gesteinigt zu werden; und Epoche gemacht zu haben, kann ihm nicht bestritten werden, sofern man nicht die jüngsten 31 Jahre aus der Kunstgeschichte Europa's ganz ignoriren oder ausstreichen will. Blind und taub ist, wer dessen Schwächen und Verirrungen nicht einsehen kann; aber gewiß macht sich geradezu der Dummheit schuldig, wer wahre Größe ihm absprechen will. Thatsächlich bleibt wenigstens gewiß, daß er nach Mozart der einflußreichste dramatische Tonsetzer der Welt geworden, und daß in dieser Beziehung weder Cherubini, noch Spontini, noch Weber ihm gleichkommen. Dafür sprechen auch die jüngsten Partituren aller mit Glück gekrönten Opern, wie ich glaube, deutlich genug.

13) Soll dieser Satz gehörig verstanden werden, so lese man gefälligst: „da er keinen Sinn hatte für die, hauptsächlich nur Karakteristik erstrebende Wort- und Sylbendeclamation der Gluckisten ꝛc."

Uebrigens bitte ich wohl, die Worte Gluck und Gluckisten ja nicht etwa für gleichbedeutend zu halten, denn die Gluckisten haben gar Vieles aus Gluck's System, Lehre und Beispiel als natürliche Consequenz abzuleiten gesucht, was, wenigstens in solcher Bedeutung und Ausdehnung, darin auf keine Weise zu finden ist. So wie es dem heiligen Vater nicht selten geschieht, daß die Ultramontanen papistischer sind, als der Papst selbst, so ereignet es sich auch häufig — daß manche Gluckisten viel Gluckischer erscheinen, als Gluck selbst jemals gewesen ist und sein wollte.

In seiner italienischen Zueignungsschrift zur Oper Alceste sagt der energische und große Denker: „Als ich es unternahm diese Oper „in Musik zu setzen, war es mein Vorsatz, letztere von allen Miß„bräuchen zu reinigen, welche, durch die unkluge Eitelkeit der Sän„ger und die übergroße Nachgiebigkeit der Componisten eingeführt,

Digitized by Google

„so lange schon die italienische Oper entstellen und aus diesem groß-
„artigsten und schönsten das lächerlichste und langweiligste aller Schau-
„spiele machen. Ich wollte die Musik auf ihre wahre Aufgabe be-
„schränken: der Poesie zum Ausdruck der Worte und der Situation
„zu dienen, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder diese durch
„unnütze, überflüssige Zierrathen zu erkälten. Darum habe ich weder
„die handelnde Person in der größten Wärme des Dialogs aufhalten
„mögen, um erst ein langweiliges Ritornell abzuwarten, noch durfte
„ich sie in der Mitte eines Wortes auf einem günstigen Vokale Halt
„machen lassen, um in einer langen Passage mit der Geläufigkeit
„ihrer schönen Stimme zu prangen, oder um zu warten, daß ihr das
„Orchester Zeit gönne, zu einer Cadenz den Athem zu sammeln.
„Ich meinte nicht, über den zweiten Theil einer Arie, wäre er auch
„noch so leidenschaftlich und wichtig, schnell hinübereilen zu müssen,
„um nur die Worte des ersten Theils viermal wiederholen zu lassen
„und die Arie gegen ihren Sinn zu endigen, damit der Sänger ja
„beweisen könne, er verstehe, einen Satz viermal nach seiner Laune
„zu verändern. Kurz, ich wollte alle Mißbräuche verbannen, gegen
„die sich schon längst der gesunde Menschenverstand aufgelehnt hat ꝛc."

In der Zueignung seiner nächsten Oper „Paris und Helena" sagt er mit unbemänteltem Mißmuthe:

„Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloß ich mich,
„die Musik der Alceste herauszugeben, und ich glaubte mir schmei-
„cheln zu dürfen, daß man sich beeifern würde, den von mir betre-
„tenen Weg zu verfolgen, und die Mißbräuche zu zerstören, die sich
„in die italienische Oper eingeschlichen und sie entehrt haben. Allein
„meine Hoffnung ist vergebens gewesen. Die Halbgelehrten, die Leute
„von Geschmack, unglücklicher Weise die größere Zahl und zu allen
„Zeiten tausendmal schädlicher für die Fortschritte der schönen Künste
„als die Ungelehrten, toben wider eine Methode, die, wenn sie sich
„begründet, ihre Anmaßungen zu vernichten droht. Man hat ge-
„glaubt, sogleich über Alceste, welche sehr mangelhaft einstudirt,
„schlecht dirigirt und noch schlechter ausgeführt worden ist, absprechen
„zu dürfen. Man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnen
„wollen, die diese Oper auf der Bühne hervorbringen könnte, und
„zwar mit derselben Superklugheit, wie man einst in Abdera auf ei-
„nige Fuß Weite die Wirkung von Statuen berechnen wollte, die zur
„Aufstellung auf hohen Säulen bestimmt waren. Da findet dann ein
„extrafeiner Musikliebhaber, einer von denen, deren Seele nirgends
„als im Ohre sitzt, eine Arie zu hart, eine Passage zu stark oder zu
„wenig vorbereitet; daß diese Arie, diese Passage in der Lage der han-
„delnden Person gerade den stärksten Ausdruck, gerade den treffend-
„sten Contrast forderte, begreifen sie nicht. Ein Harmonist hat gar
„eine geniale Nachlässigkeit oder einen unvorbereiteten Vorhalt aufge-
„stöbert, und schreit nun über Versündigung gegen die Geheimnisse

Digitized by Google

„der Harmonie. Gleich sind eine Anzahl Sprecher bereit, beizufallen, „und die Musik als barbarisch, wild und überspannt zu verdammen ꝛc.“

Zwei Dinge leuchten aus obigen Worten Gluck's unverkennbar hervor: einmal, daß sein heller Geist die ungeheuren Versündigungen an der Poesie, welche sich in die Oper eingeschlichen hatten, mit Schreck erkannte, und deren Beseitigung energisch und radical erstrebte; zweitens, daß er in seinem Reformationseifer etwas zu weit ging und der Musik, dem Gedichte gegenüber, eine sehr untergeordnete Stellung und Bedeutung anwies, indem er sie zur Dienerin von Wort und Sylbe herabsetzte, als rein rhetorischen Hebel und Schwung sie betrachtet wissen wollte. Aber wo steht denn geschrieben, das er deshalb der formalen Schönheit den Krieg erklärt, solche als nichtsbedeutend hintangesetzt und verachtet habe? Wo steht auch geschrieben, daß contrapunktische Kunst ihm für etwas Höheres gegolten habe, als die Poesie, daß eine solche Verwechslung von Mittel und Zweck ihm jemals in den Sinn gekommen? Beides lasen offenbar manche Gluckisten nicht aus ihres großen Vorbildes Schriften und Werken heraus, sondern voll blinder Autoritätsanbetung in dieselben hinein, und so entstanden viele jener monströsen dramatischen Tonwerke, worin die Rhetorik hinter ungeheuerstem Instrumentationsgetose versteckt, in einem Meere von Künsteleien aller Art ersäuft ist, und mit Verachtung aller Gesetze der formalen Schönheit eine wahrhaft hirnlose Vornehmthuerei geübt wird.

Hört man aber oben aus des großen Meisters eigenem Munde, daß sogar seine eigenen, in manchem Betrachte erhabenen, jedenfalls geistreichen und an melodischen Schönheiten keineswegs armen Werke, allgemein nicht ansprechen wollten, nicht durchgreifen konnten, obgleich sie zu Läuterung der Ansichten wesentlich beigetragen; so darf man wahrlich nicht mehr darüber erstaunen, daß Ohr und Sinn und Herz des Publikums beinahe immer und überall von jenen so pomphaften als poesiearmen Nachahmungen der Gluckisten mit Widerwillen oder Langeweile sich abgewendet haben. Wahrheit erstrebte und errang Gluck in seinen Werken, und sehr oft verstand sein Genie, die Wahrheit auch mit Schönheit zu paaren. Bei der großen Mehrzahl der Gluckisten erscheint statt der Wahrheit nur ein Fratzenbild davon, und von der Schönheit tritt nur eine Parodie, nicht selten sogar eine Travestie auf. Es gab bisher in der That nur wenige lichte und selbstschaffende Geister, welche das wahrhaft reformatorische Element in Gluck's Partituren und Lehren richtig herauszufinden, und zu eigener Veredlung zu benutzen verstanden.

Durch ein Versehen bei der Revision ist das Anmerkungszeichen am Schluß des Satzes stehen geblieben, also hat der Leser gewiß ein Recht, hier auch ein Wort über das Verhältniß Rossini's zu Mozart zu erfahren.

Wer jemals das Glück genossen, mit dem geistvollen Rossini und dessen Gesangsheroen in freundliche Berührung zu kommen, hatte

Digitized by Google

gewiß auch Gelegenheit, zu der Ueberzeugung zu gelangen, daß nicht nur er selbst, sondern auch Lablache, Nozzari, Donzelli mit der innigsten Verehrung zu Mozart's Geist emporblickten. Der umsichtige und großartige Speculant Barbaja und dessen schlauer Gehülfe, der einst als Tänzer unvergleichliche Louis Duport, hatten ganz richtig berechnet, daß eine von Rossini eigens für Wien componirte Oper vom ungeheuersten Erfolg für die Anstalt sein würde. Ein Spaßvogel oder ein Dummkopf hatte sie auf den Gedanken gebracht, das Buch von Don Giovanni zu diesem Zwecke zurechtstutzen zu lassen. Duport sprach eines Tages mit mir darüber, aber ich bin überzeugt, daß meine triftigsten Vorstellungen dagegen nicht der Grund gewesen, warum aus der Sache nichts geworden. Genug es wurde nichts aus jenem Plane, das ist Thatsache. Einige Zeit danach wurde erzählt: Barbaja habe wirklich seinem Maestro Rossini den Vorschlag gemacht und zwar mit einem wahrhaft kolossalen Honorarauerbieten. Lächelnd habe Rossini das Buch genommen, es durchflogen, auch die Aenderungen allerliebst und sehr zweckmäßig gefunden, aber dann plötzlich mit der Glut der Entrüstung im Antlitz das Buch zurückgegeben und gesagt: „Wie kann man mich für stumpfsinnig und eselhaft genug halten, daß es mir möglich sein sollte, auf einen Mozart'schen Text eine andere, als die von ihm selbst componirte Musik zu schreiben! Welches Buch Sie fordern, nur kein Mozart'sches!" Er sei alsdann, um seinen Unmuth auszutoben, an den Flügel gesprungen, und habe das fin ch'an dal vino mit dem lebendigsten und glühendsten Ausdrucke gesungen und endlich aufspringend gerufen: „Kein Gott kann so Schönes zu diesen Worten componiren — basta cosi, Signore Barbaja!" —

Ob diese Scene jemals wirklich vorgefallen, weiß ich in der That nicht, man hat ja so viel Unwahres von diesem bedeutenden Manne erzählt. Aber diese Antwort sieht ihm ganz ähnlich, und gewiß ist dergleichen von ihm erfolgt, wenn Barbaja ihm wirklich diesen Antrag gemacht hat. Gleiche Verehrung hegte er für Bethoven und von Weber's Freischützen sprach er mit wahrer Begeisterung, obgleich der Mangel eines eigentlichen Final's zum ersten Acte gewaltig gegen seine Gewohnheit und Ansicht anstieß.

14) Wenn wir in der Musik, oder vielmehr in jeder Composition ein Erstreben oder Erreichen des Formal-Schönen und des Karakteristisch-Schönen (darüber später ausführlich) anerkennen; wenn wir ferner die verschiedenen Wirkungen dieser beiden Schönheiten uns deutlich vor Augen stellen, und wenn wir uns endlich unumwunden eingestehen, daß die italienische Oper im Allgemeinen das Formal-Schöne erstrebt, aber dabei von Zeit zu Zeit zur Ueberladung mit Bravour und Concertprunk sich verirrt; während die deutsche Oper im Allgemeinen vorzüglich die karakteristische Schönheit erstrebt und dabei nicht sehr selten in den Irrthum verfällt, die Formal-Schönheit

Digitized by Google

hintanzusetzen oder in contrapunktischen Künsteleien und harmonischem Prunk zu suchen: so wird uns auch gewiß augenblicklich verständlich, warum die italienische Weise seit zwei Jahrhunderten von Zeit zu Zeit den Sieg über die deutsche Weise auf der Bühne erringen mußte.

Die bei weitem größere Mehrzahl jedes Publikums besteht aus Leuten, welche nicht gewöhnt, nicht berufen und nicht gelaunt sind, in der Darstellung einer Oper etwas Anderes zu suchen, als einen Genuß für Ohr und Gefühl: sie kommen nicht in das Theater, um ein Kunstwerk von den Wurzeln bis zum Wipfel analytisch zu beurtheilen, den Werth des Ganzen und der Einzelnheiten auf der Wage der Kunstregeln genauest abzuwägen, mit einem Worte: sie kommen nicht, um die Kritiker zu spielen und Kritik zu üben, sondern sie kommen, um sich für einige Stunden dem gewöhnlichen Leben zu entheben, in einem musikalischem Bade ihr Ohr zu erquicken, ihr Gefühl wohlthuend anregen zu lassen, dem Zauberrausche für ihre Paar Groschen sich hinzugeben. Wird ihnen dies Alles erklecklich zu Theil, so gehen sie am Ende der Oper seelenvergnügt zu Hause und versprechen sich selbst, möglichst bald und oft wieder zu kommen. Finden sie aber dergleichen nicht, so haben sie zwar oft nicht den Muth ihrem Aerger die Zügel schießen zu lassen, sie klatschen oft sogar wacker mit den wenigen Anderen, um doch wenigstens einen Genuß zu haben, und um nicht für Thebaner zu gelten, aber am Schlusse der Oper seufzen sie: Gott sei Dank! und schwören sich zu, sich sobald nicht wieder zur Langeweile verdammen zu lassen.

So ist das Publikum in der That, so ist es überall und so wird es wohl auch bleiben, was auch optimistische und utopistrende Federn darüber schreiben mögen. So ist es von Hamburg bis Wien und von Karlsruhe bis Königsberg, wenngleich die Berichte darüber oft ganz anders lauten.

Das Formal-Schöne dringt schmeichelnd unmittelbar durch das Ohr zum Gefühl, es wirkt unmittelbar angenehm auf Sinne und Gefühl, gleichsam instinktartig, ohne Voraussetzung von Studien und Kenntnissen, ohne den Verstand und die Denkkraft im Geringsten zu incommodiren, sogar ohne eine fortgesetzte Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Das Formal-Schöne verschafft ganz von selbst, süß benebelnd und berauschend, den Sinnen nicht zu verachtende Genüsse, und gewährt mit seinem natürlichen Zauber den Nachgenuß der Erinnerung. Reizende Melodien prägen sich dem Ohre und Herzen oft für das ganze Leben ein. Auch sogar die Versündigungen dabei, das ärgste Ultrathum in Verzierung, Ueberladung, Concertprunk ꝛc. beleidigt wenigstens die Sinne nicht, so lange die Sänger und Sängerinnen nur halbwegs brauchbar sind. An glänzende Sünden gewöhnt sich die Masse leicht.

Dabei müssen wir übrigens bemerken, daß Formal-Schönheit die erste Grundbedingung jeder musikalischen Dichtung sein muß,

Digitized by Google

wenn man überhaupt Schönheit für ein Kunſtwerk in Anſpruch nimmt.

Ganz anders verhält es ſich mit der karakteriſtiſchen Schönheit, d. h. mit der Karakteriſtik im Ganzen und in den einzelnen Theilen. Die karakteriſtiſche Schönheit kann nicht lediglich vornherein durch die Sinne wahrgenommen werden, ſie ſpricht nicht unmittelbar und gleichſam inſtinktartig zu dem Gefühle, ſondern ſie iſt eine Aufgabe des Verſtandes und der Bildung, ſie ſetzt beide voraus und in angeſtrengte Thätigkeit, ſie giebt ſehr Viel zu bedenken, zu erwägen, ſie erheiſcht den kritiſchen Proceß eines genauen Vergleichs der Aufgabe im Ganzen und ihrer einzelnen Theile mit deren Löſung durch den Tonſetzer. Der Genuß kann hier erſt aus der kritiſchen Befriedigung entſpringen. Und zu dem Allen kommt noch, daß die Kritik an ſich nicht etwa eine allgemein gültige und Allen offen daliegende Sache, ſondern immer in ſich ſelbſt etwas ſehr Problematiſches iſt, dies wohl auch ewig bleiben wird, beſonders in Bezug auf die Muſik, weil hierbei das Ohr doch ſtets mehr oder minder ſein Wörtchen mitzuſprechen haben wird. Iſt nun die karakteriſtiſche Schönheit an ſich etwas für die Menge nicht ſo gar leicht Faßliches und Erkennbares, ſo muß ſie nothwendig oft noch verſteckter und unerkennbarer werden, wenn ſie für ihre Aeußerung zu Mitteln greift, welche, an ſich nicht gerade ſchön, in der geheimen Schatzkammer der Wiſſenſchaftlichkeit und der techniſchen Bildung verborgen liegen, wozu natürlich die Menge keinen Schlüſſel finden kann.

Indeſſen wird, wie man auch die Definition für ein muſikaliſches Kunſtwerk aufſtellen möge, die karakteriſtiſche Schönheit immer ein unerläßliches Haupterforderniß bleiben, wo von einem Kunſtwerke überhaupt die Rede ſein ſoll.

Nun hat und übt der Italiener den Grundſatz: daß vor Allem die Formal-Schönheit ihre Oberherrlichkeit bei der Oper geltend machen müſſe; und er giebt ſich im Allgemeinen zufrieden, wenn er dieſen Grundſatz mehr oder minder glücklich durchgeführt und zur Erſcheinung gebracht hat.

Dagegen huldigt der Deutſche, factiſch wenigſtens obſchon nicht immer theoretiſch, dem Grundſatze: „Der karakteriſtiſchen Schönheit, oder mit anderen Worten der Wahrheit, müſſe in der Oper jede andere Rückſicht nachſtehen, und ſie zu erreichen, müſſe man nöthigen Falls alles Uebrige opfern.“

Daß die eminenteſten Tondichter beider Nationen in ihren bedeutendſten Werken über die Einſeitigkeit und Halbheit dieſer nationalen Grundſätze ſich zu erheben und beide Grundſätze geiſtig und materiell mit einander zu verbinden wußten, thut im Allgemeinen nichts zur Sache, d. h. ändert nichts an dem thatſächlichen Verhältniſſe der gewöhnlichen italieniſchen zu der gewöhnlichen deutſchen Oper. So viel ſteht feſt, daß wir Deutſchen nach aller bisherigen Erfahrung

Digitized by Google

unserem überschwenglichen Hochmuthe den Italienern gegenüber entsagen müssen, so lange wir nicht ebenfalls der Einseitigkeit in Grundsätzen uns entheben können. Wir müssen dies um so mehr, da die Geschichte von zwei Jahrhunderten uns leider sattsam belehrt hat, daß die Einseitigkeit der Italiener stets über die Einseitigkeit der Deutschen von der Bühne herab triumphirte. Der Erfolg an sich soll in Sachen der Kunst zwar nicht für entscheidend erachtet werden, aber ein stets wiederkehrender Erfolg ist wohl geeignet, zu ernstem und besonnenem Nachdenken zu leiten.

15) Unter Psalmodie versteht man, unter Anderem, einen Gesang, der wegen der Einförmigkeit seiner Melodie mit der natürlichen Rede viel Aehnlichkeit hat, und gleichsam zwischen Gesang und Rede die Mitte hält, eine musikalische Declamation, wie z. B. der in fast immer gleichen Tönen vorgetragene Gesang der katholischen Priester, dann das einförmige Absingen der Psalmen, ohne eigentlichen Rhythmus. Unter Psalmodiren versteht man daher so viel wie: gleichmäßig, einförmig, unrhythmisch singen, mit einem Worte, im Sinne der Volkssprache so viel wie ableiern, herleiern. Auf solche Weise bewegte sich der Gesang auch in den ältesten musikalischen Dramen, mithin konnte dabei von dramatischem Leben nicht besonders die Rede sein, dieses wurde erst mit dem Rhythmus eingeführt.

16) Der Name von Quinault wird in der Theaterwelt so oft und so bedeutsam genannt, daß es Allen, welche in der Literargeschichte nicht sehr bewandert sind, vielleicht nicht unangenehm sein dürfte, wenigstens oberflächlich über ihn hier unterrichtet zu werden. Die Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften sagt über ihn Bd. V. S. 609:

„Philippe Quinault, der ausgezeichneteste Operndichter der Franzosen, geboren 1635 in einer Schauspielerfamilie, erhielt eine nicht eben sorgfältige Erziehung. Tristan l'Hermite unterrichtete ihn in der Verskunst; sonst dürfte er wohl gar keinen Unterricht weiter empfangen haben und alle seine Geistesbildung seinem Talente und Fleiße verdanken. Noch vor seinem 20. Jahre brachte er einige Schauspiele auf die Bühne und fuhr mehrere Jahre mit dramatischen Arbeiten fort, welche ziemlich allgemeinen Beifall erhielten. Das machte, um des Ungeschmacks willen, der in seinen Dichtungen herrschte, Boileau's Satyre rege. Dieser griff ihn mit einer solcher Bitterkeit an, daß es seinem eigenen Rufe zu schaden anfing; denn Quinault gab das Trauerspiel, für welches er allerdings nicht gemacht war, auf, und verband sich mit Lully für die Oper, in welcher er eine solche Meisterschaft entwickelte, daß er alle seine Nebenbuhler übertraf und nun von den besten und strengsten Kritikern zu den ausgezeichnetesten Männern des Zeitalters Ludwig's XIV. gezählt wird. Man kann sich in der französischen Sprache nichts Zarteres, Zärtlicheres und Sinnreicheres denken, als seine Arien und Liebesgespräche.

Digitized by Google

Boileau und die übrigen Gegner Quinault's schrieben diesen Erfolg der Musik Lully's zu. Jetzt aber ist diese vergessen, und Quinault's Verse liest man noch immer mit Vergnügen, und seine Operntexte werden noch manchmal benutzt. Seine „Armide" (1686) und sein „Atys" sind Meisterstücke ihrer Art, vieler anderer nicht zu gedenken. Erfahren in den Geschäften des Lebens brachte er die Angelegenheiten eines Kaufmanns in Ordnung, und als derselbe starb, heirathete er die Wittwe, wodurch er in den Besitz eines ansehnlichen Vermögens gelangte. 1671 kaufte er sich die Stelle eines Auditeurs in der Rechenkammer (Chambre des comptes). Bald darauf trat er auch in die französische Akademie, dichtete immer fort, und begrüßte im Namen jener den König bei seiner Rückkehr aus den Feldzügen von 1675 bis 1677. In den Prologen zu seinen Opern erscheint er immer als ein Schmeichler des Königs, und er ward dafür mit einer lebenslänglichen Pension beschenkt. Eine gewisse Schwermuth, die wahrscheinlich durch Abnahme seiner Gesundheit erzeugt wurde, hinderte ihn, sein Glück vollkommen zu genießen. Seine theatralischen Arbeiten gereueten ihn aus Bigotterie, und er beschloß, zur Ehre Gottes und des Königs seine letzten Kräfte zu verwenden. Ein Gedicht auf die Ausrottung des Protestantismus in Frankreich, das seinen Ruhm sicher vermindert haben würde, vollendete er nicht mehr. Er starb 1688. Seine sämmtlichen Werke erschienen 1739 bis 1778 in 5 Bänden mit Vorausschickung seiner Lebensgeschichte."

Mitunter verwechselte man ihn mit Jean Baptiste Maurice Quinault, welcher als Schauspieler und Tonsetzer zu Paris im Anfange des 18. Jahrhunderts einiger Auszeichnung sich zu erfreuen hatte, ohne zu einiger Bedeutenheit sich erheben zu können. Dieser starb 1744.

17) Ich erlaube mir, hier an die Anmerkung 14 zu erinnern. Die Offenherzigkeit und Unumwundenheit meiner Sprache glaube ich aber aus zweifachen Gründen entschuldigen zu können. Einmal leben wir, dem Himmel sei Dank! in einer Zeit, wo es Jedem Pflicht geworden, klar und baar herauszusagen, was er auf dem Herzen hat, weil die Menschheit so vielen Halbheiten sich zu entwinden strebt, und nur auf solchem Wege an ihr Ziel gelangen zu können meint. Zweitens erschien es mir unerläßlich, in solchen Dingen ganz offen und unverblümt zu sprechen, keine Schleichwege und Hinterhalte offen zu lassen, damit die Kritik Anlaß nehme, mit gleicher Geradheit und Offenheit zu Werke zu gehen. Buch und Kritiken darüber werden ja stets ohnehin nur individuelle Ansichten bleiben. Da nun solche alle Probleme definitiv zu lösen unmöglich im Stande sind, so müssen sie sich um so redlicher bemühen, auf dem Wege der endlichen Lösung einen Schritt vorwärts zu führen. Dies kann aber niemals durch Unentschiedenheit, Bemäntelung und Halbheit geschehen. Erkennt man meine Ansichten als einen Irrthum, so möge es ein

Digitized by Google

ganzer Irrthum sein, und er kann seine gute Frucht bringen, wenn er eben so ganz widerlegt und berichtigt wird.

18) Nicht leicht hat sich die Kritik über irgend einen Tonsetzer so verschiedenartig und geradezu widersprechend ausgelassen, wie über diesen wichtigen Meister. Wer z. B. den Artikel „Mehul" im großen musikalischen Lexikon von Schilling und in den hinterlassenen Schriften von C. M. v. Weber vergleicht, dem wird es kaum möglich erscheinen, daß beide denselben Tonsetzer bezeichnen wollen, besonders in Betreff der Oper Joseph in Aegypten. Ich erlaube mir, mich weit mehr zu der Ansicht Weber's als zu der von Schilling hierüber zu bekennen, obgleich auch Freund Weber hier offenbar in poetischer Stunde kritisirt und in seiner schönen Genusseswonne etwas emphatisirt hat. Indessen wird wohl Joseph in Aegypten allen Zeiten so merkwürdig und beachtenswerth und schön erscheinen, wie sich dieses Kunstwerk bereits $1\frac{1}{2}$ Generation gegenüber bewiesen hat.

19) Die vielfach verkehrte Auslegung von Bach's und Gluck's Lehren und deren vielfach widersinnige Anwendung, sind wohl geeignet, mich befürchten zu lassen, daß Mancher auch meine Ansicht von und über den großen Bach mißdeuten könnte, wenn ich wiederholt nur Mißverständnisse und Mißbrauch seiner Grundsätze table. Deßhalb lege ich hier mit den Worten meines verewigten Freundes C. M. v. Weber gleichsam mein Glaubensbekenntniß ab. Er sagt, Buch III. S. 67 ff. seiner „hinterlassenen Werke:"

„Von Zeit zu Zeit sendet die Vorsehung Heroen, die den gemächlich von einem Jünger auf den anderen vererbten Kunstschlendrian und seine Modeformen mit gewaltiger Hand erfassen, läutern, verklären, und so zum Herrlichen neu gestalten, daß er als neue Kunst nun lange in Jugendfrische vorbildlich wieder weiter wirkt, mit Riesenkraft den Anstoß seiner Zeit giebt, und den Heros, der ihn von sich ausgehen ließ, zum Licht- und Mittelpunkte dieser Zeit und dieses Geschmackes erhebt. In der Regel vergißt man dabei, ungerecht genug, daß diese Riesengeister doch auch nur Kinder ihrer Zeit waren, und daß viel Treffliches schon da vorhanden sein mußte, wo so weithin leuchtend Großes erstehen konnte.

„Sebastian Bach gehört zu diesen Kunstheroen. Von ihm ging so viel Neues und in seiner Art Vollendetes aus, daß seine Vorzeit fast in Dunkelheit verschwand, ja, sonderbar genug, sein Zeitgenosse Händel wie einer anderen Zeit angehörig betrachtet wird.

„Seb. Bach's Eigenthümlichkeit war selbst in ihrer Strenge eigentlich romantisch, von wahrhaft deutscher Grundwesenheit, vielleicht im Gegensatze zu Händel's mehr antiker Größe. Sein Styl war von einer Großartigkeit, Erhabenheit und Pracht, die ihre Wirkungen durch die wunderbarsten Verkettungen der Stimmenführungen und dadurch erzeugten fortgesponnenen seltsamen Rhythmen, in den künstlichen contrapunktischen Verflechtungen suchte, und von seinem

Digitized by Google

erhabenen Geiſte zu einem wahrhaft gothiſchen Dome der Kunſtkirche erbaut wurde, wo alle kleineren Geiſter vor ihm in der bloßen Form ſuchten, und daher nicht fanden.

„Nicht vergeſſen darf man dabei, daß die Muſik damals vor Allem der Kirche diente, und von ihr ausging. Der Orgelſpieler lenkte die Gemüther, und die Tonwelt, die für einen ſchaffenden Geiſt in der Orgel liegt, gab hinlänglich demſelben jenen Stoff, den jetzt der Componiſt in allem Orcheſter-Luxus ſuchen muß.

„Die vollendete Beherrſchung der Orgel, die Seb. Bach ſich zu erringen wußte, bedingte auch ſeine ganze Kunſtrichtung. Das Großartige, die immer in Maſſen ſich ausſprechende Natur dieſes Inſtrumentes iſt auch in ihm das Bezeichnende und Karakteriſtiſche, und die Größe ſeiner Werke in harmoniſcher Rückſicht entwickelt ſich aus der Gewandtheit ſeiner Seelenkräfte, die widerſprechendſten Melodielinien zu einem Ganzen zu verknüpfen ....."

„Von Seb. Bach ging das, was man eine Schule nennt, aus. Ohne die Stufen, die er und Händel gebaut, wäre ſchwerlich jemals Mozart zu ſeiner Höhe geſtiegen. Die Kunſt, ſeine Sachen wirkend vorzutragen, iſt wol ganz untergegangen, da der davon zu erwartende Genuß weder auf der Oberfläche liegt, noch, ob des Reichthums des harmoniſchen Baues, die äußere melodiſche Contour ſo vorherrſchend heraustreten kann, als unſer verwöhntes Ohr es verlangt."

In ſeiner letzten Aeußerung hat Freund Weber vieles zwiſchen den Zeilen mit unſichtbarer Tinte geſchrieben, was manche unſerer Tonſetzer recht genau zu entziffern ſich bemühen ſollten.

20) Das Königſtädtiſche Theater in Berlin, das zu Magdeburg und das von Breslau ſind im Beſitze dieſer Partitur. Ich ſelbſt habe ſie in Wien 1823 von Hr. Stegmayer als die Partitur erkauft, welche 1768 zur Darſtellung auf der K. K. Hofbühne unter Mozart's Aufſicht abgeſchrieben worden.

21) Wahrſcheinlich ſchläft ſie in dem ſo reichen muſikaliſchen Archive des K. K. Hofoperntheaters zu Wien. Ueberhaupt muß dort noch viel ſchlafen, was zur Ehre der Nation und zum Heile der Kunſt an das Tageslicht gehörte, dort und in der Bibliothek des Fürſten Eſterhazy!

22) Friedrich II. ſchreibt, in B. II. ſeiner Werke, über die Muſikaliſche Malerei: „Mein großer Geometer (d'Alembert) giebt zu, daß die Tonkunſt blos Empfindungen der Seele hören laſſen kann, daß folglich Alles, was den übrigen Sinnen zukommen kann, dem Gehöre fremd iſt, und dennoch fordert er vom Componiſten, daß er das Aufgehen der Sonne darſtelle. Sollte er gemeint haben, der Tonkünſtler ſolle jene ſanfte, ruhige Wonne ausdrücken, die das Hervorwallen der Morgenröthe einflößt? Dies läßt ſich thun; aber von den tiefſten Saiten des Inſtruments hinauf bis zu den höchſten

Digitized by Google

und dann wieder herabzusteigen, wie der Geometer es will, das wird nie die geringste Aehnlichkeit zwischen dem Schauspiel eines schönen Morgens und den angegebenen Tönen hervorbringen. In der Musik wollen wir also bei dem Ausdrucke der Empfindungen der Seele bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächze und hundert andere Dinge nachzubilden, deren Nachahmung so fehlerhaft in der Musik, wie in der Dichtkunst ist."

23) Das deutsche Theaterwesen begründete sich durch sein Uebersättigungsprincip des JahrausundJahrein-Spielens in Städtchen, welche kaum drei Monate lang ein Theater ernähren können; durch den gänzlichen Mangel einer gesunden, belehrenden, hebenden, fortlaufenden Kritik; durch den Mangel an Bildung des Ohrs der Menge für wahren Gesang und durch die herkömmliche Unterdrückung jeder Stimme der Wahrheit, sowie durch den unantastbaren Nymbus seiner zahlreichen Local- und Residenz-Eitelkeiten bis tief in unsere neuesten Zeiten herab, ein widersinniges Unwesen ganz eigener Art. Für die bedeutendsten Gesangsparthien der merkwürdigsten Opern, deren Poesie unbestreitbar mehr in der Composition als in dem Texte selbst besteht, für einen Osmin, Leporello, Massetto, Figaro, Papageno ꝛc. ließ man Darsteller zu, welche ohne alle Stimme und Gesangsbildung, also durchaus unfähig, die Tendenz des Tonsetzers zu veranschaulichen, ihre Parten künstlerisch und poetisch zu verarbeiten, den Ensemblestücken ihre volle Kraft und Würde zu verleihen, lediglich auf mehr oder minder Spaßmacherei sich beschränken mußten und so natürlich diese allmälig auch in den Augen und Herzen des Publikums zu der Hauptsache erhoben, die Schönheit und Poesie der Musik in den Hintergrund drängten oder ganz aus dem Gesichtskreise entrückten. Empörend ist der Gedanke, daß ein Volk, welches sich vorzugsweise seiner Denkkraft und Denklust rühmt, welches dabei mit angeborener Liebe und Befähigung für Poesie und Musik so reich ausgestattet ist, lediglich durch Verkehrtheit seiner Bühneneinrichtung und durch den argen Schlendrian seiner Musiker und kritisirenden Zeitschriften, so tief in seinen Kunstansichten sinken kann, daß es sogar in dem heiligsten Vermächtnisse seiner nationalen Vergangenheit, in den klassischen Werken seines größten Tonmeisters, die unverkennbarste Pfuscherei duldet — Gesang, der keine Spur von Gesang trägt, Sänger ohne Stimme und Gesangskunst — sobald sie nur mehr oder minder geübte Spaßmacher sind. Wie sollen Geschmack und Kunstsinn im Publikum rein und lebendig bleiben, wenn man die höchsten Aufgaben der Kunst fort und fort auf solche jammervolle Weise vor ihm entfaltet und wenn überdies noch manche Stimmen solcher Verkehrtheit das Wort reden? Dergleichen alltägliche Vorkommnisse in Deutschland mögen denn freilich einen Müllner, Kotzebue und Andere zu dem herben Ausspruche „die Oper ist ein glänzender Unsinn" berechtigen, da sie damit offenbar nur die Oper, wie sie so oft bei uns dargestellt wird,

Digitized by Google

nicht die Oper als dramatisches Ganzes an sich, meinen können. Was kann lächerlicher und zugleich betrübender sein, als von declamatorischem und dramatischem Gesang mit Emphase bei Darstellern schwatzen zu hören, wo von Gesang überhaupt gar nicht die Rede sein kann, weil Stimme fehlt und keine Spur von Gesangsbildung vorhanden ist? So lange unsere Theater nicht zweckmäßiger für die Oper sich einzurichten verstehen und so lange unsere Stimmführer und Tonangeber nicht ehrlicher und klüger zu Werke gehen, ist es wahrlich dem Publikum nicht zu verargen, daß es stets wieder mit Enthusiasmus das Ausländische aufnimmt, dem italienischen Sänger vorzugsweise huldigt, weil dieser doch ein Gesangskünstler ist, wenngleich er seine Mittel und sein Erlerntes oft sehr läppisch mißbraucht! Würden wir uns einmal entschließen, jede unserer Opern mit Recitativ zu schreiben und darzustellen, so würde sich bei Sängern und Publikum bald Alles in das gehörige Gleichgewicht bringen und manche theatralische Armseligkeit zu Grabe gehen.

24) Es versteht sich wohl ohne Anmerkung von selbst, daß die vielen rühmlichen Ausnahmen hierunter nicht gemeint sein können. Auch verdient hier erwähnt zu werden, daß trefflich begründete Anstalten zu Leipzig, Prag, Wien, München ꝛc. sich redlich bemühen, dem Gesangsjammer in der deutschen Oper ein Ende zu machen, wie manche aus ihnen hervorgegangene Künstler beweisen, während ein Miekſch in Dresden, ein Schwarzboek in Wien ꝛc. Sänger und Sängerinnen herangebildet haben, welche oft siegreich mit den besten Italiens um den Preis rangen.

25) Bei genauer Betrachtung dieser vortrefflichen, ja unübertroffenen Composition erweist es sich recht augenscheinlich, wie großen Einfluß auf die Wirkung einer Oper von der Bühne herab die dramatische Form des Buchs, dessen Oekonomie und die Ganzheit oder Vereinzelung der Musik übe. Vorhinein muß man Mozart's Riesengenie bewundern, daß es einem Buche, welches seinem ganzen Inhalte nach so ziemlich gemüthsleer erscheint, nur in der Gräfin und in dem Pagen wahre Momente von Empfindung entwickelt, so viel Mannigfaltigkeit, Gefühlsleben, Innigkeit und Wärme einzuflößen verstand, und beide Gebilde zu dem Blühendsten und Schönsten, was er jemals gedichtet, erhoben hat. Die Form des Buchs ist nicht die einer Oper, sondern die eines Singspiels, sie bietet keine Finale. Aber Finale sind für einen durchgreifenden Eindruck, gleichsam zu Concentrirung des Totaleindrucks, von hoher Bedeutung, ja von noch höherer als die Einleitung, Geistes- und Gemüthsvorbereitung durch eine Ouverture; ein Finale sammelt und erweckt das Gemüth schließlich noch einmal, es ertheilt der Spannung neue Schwungkraft, es bildet den nöthigen und glänzenden Schlußstein des Ganzen, die Rundung, es befriedigt. Im Bau ist gefehlt, indem, besonders gegen den Schluß hin, Arie auf Arie sich häuft, ohne die Fabel eigentlich

Digitized by Google

vorwärts zu bringen, ohne neue Verwickelungen einzuleiten oder alte zu lösen, ohne ein neues oder schöneres Licht auf die Karaktere zu werfen. Eines nach dem Anderen kommt, singt eine Arie und geht. Was würde man sagen, wenn in einem Drama ein halber Act nur durch Monologe sich bewegte? Aber vor Allem nachtheilig gegen einen Totaleffect wirkt in der deutschen Bearbeitung die Beseitigung der so lebhaften, seelenvollen, prägnanten Recitative, indem dadurch alle die vielen oft sehr kurzen, oft auch kurz abgebrochenen Gesänge völlig vereinzelt und zerstückt, fast ganz zusammenhangslos erscheinen. So mit Dialog verunstaltet gleicht diese Composition nicht mehr einem Zaubergarten künstlicher Anlagen und geistigen Zusammenhanges, sondern einer ziemlich öden Fläche voll Sand, worauf man nach Lust und Laune einzelne Blumen oder einzelne Gruppen und Beete gepflanzt hat. Dieses Verödungs- und Zerstückungswesen erregt auch bei denen, welche sich darüber eigentlich Rechenschaft nicht geben können, eine gewisse Unbehaglichkeit und Leere, die ja nicht immer durch höchstes Virtuosenthum der Sänger und höchste Potenz der Darstellungsgabe beschwichtigt und ausgefüllt werden kann. Jeder minder begabte Tonsetzer müßte in solchen Formmängeln und Zerstückelungen untergehen, das erhabene und überall Leben schaffende Genie Mozart's weiß dafür zu entschädigen, aber den dramatisch-musikalischen Totaleindruck kann es nicht retten.

Auch ein französisches Urtheil über diese Oper dürfte interessant erscheinen. Die Revue de deux mondes von 1841 sagt:

„Man findet in der Familie der bevorzugten Sterblichen, welchen der Himmel einen Strahl seiner schöpferischen Flamme verliehen hat, drei Genien, welche ein unwiderstehlicher Instinkt immerfort gegen das Erhabene, das Ideale treibt, und deren erlesene, edle Natur sich niemals verleugnet. Der Tonkünstler dieser wunderbaren Trias ist Mozart; handelte es sich um Poesie und Malerei, so weiß man wohl, wen ich nennen würde, Mozart scheint mir eine Glorie, die über alle anderen gestellt ist, in einem reineren Aether, in einer helleren Klarheit, Etwas, das weder der Zeit noch der Kritik, wie Alles, was von Menschen kommt, sondern dem Cultus, der ewigen Bewunderung angehört, wie die Idee, die sich aus der Höhe verklärt. Wenn Bethoven, Weber, Cimarosa, Paesiello und Rossini Könige in der Hierarchie sind, so ist Mozart ein Engel. In der That, nie verfehlt er auch nur einen Augenblick seinen göttlichen Beruf; jede Melodie, die seinen Lippen entschwebt, ist eine Flamme; berührt er die Wirklichkeit, so verwandelt sich diese allsogleich in die strahlendste Poesie. Man kann von ihm sagen, er lebt im Erhabenen, wie in seinem Elemente; wie immer das Werk beschaffen sei, mit dem er sich beschäftigt, sei es Idomeneus, die Zauberflöte, Don Juan, die Hochzeit des Figaro, nie läßt sich sein Genius aus den Höhen herab, die er bewohnt. Liegt das Ideal in dem Stoffe, so verläßt

Digitized by Google

er es nicht, wie man wohl ohnehin überzeugt ist; wenn nicht, so erhebt er den Stoff zum Ideale. So ertheilt er dem Cherubin, Susannen, dem Figaro, all diesen Geschöpfen der Prosa und des Witzes, das poetische Leben durch einen Funken jener Flamme, die seine Hand umgiebt, und die ihn aufzehrt.

„Nirgends fühlt man diesen unbesiegbaren Instinkt, welcher Mozarten zum Erhabenen zieht, lebhafter als in der Partitur der Hochzeit des Figaro. Man kann sich in der That nicht vorstellen, welche reiche Mittel man besitzen muß, um einen solchen Stoff zu bemeistern und diesen Boden für die Musik zu bearbeiten. Kann man sich wohl einen gewöhnlichen Tonsetzer im Kampfe mit diesem beißenden, kalt bittern, überall der musikalischen Behandlung widerstrebenden Dialog, mit diesen kleinen Leidenschaften, dieser Schloßintrigue denken, die sich durch Witz, List und Spitzfindigkeiten knüpft und löset? Es gab nur zwei Arten, sich aus der Sache zu ziehen: eine Musik ganz außerhalb des Gedichtes zu schreiben, sich weder mit dem Stoff noch mit der Handlung zu befassen, hier und dort Cavatinen und Duos anzubringen, und es wie die Italiener zu machen, die mehr den Sänger als die Person, die er darstellen soll, mehr Lablache als Figaro, mehr die Grisi als Susannen im Auge haben — oder den Stoff nach allen Seiten anzuwenden, ihn zu erheben, ihn umzugestalten, ihn neu zu erschaffen, unter jener frivolen Außenseite die wahre, menschliche Leidenschaft aufzusuchen, die Gefühle zu steigern, sich an die Liebe, die Eifersucht, die Thränen zu halten, Satyre und Spott durch Poesie und Musik zu ersetzen, kurz, es so zu machen, wie Mozart. Dies geht so weit, daß Beaumarchais's Werk ohne diese Musik unvollendet und im Schatten bleibt; man fühlt, daß ihm Etwas mangelt, das ein Dichter des 18. Jahrhunderts ihm nicht geben konnte, das Niemand als Mozart in einem solchen Stoffe geahnet hätte: die Poesie. — Gewiß, wenn man nur ein Mal all diese anbetungswürdigen Melodieen vernommen hat, so ist es unmöglich, Beaumarchais zu hören, ohne Mozart zu vermissen, ohne sich jeden Augenblick jener so frischen, so süßen Düfte der Orangenblüthe oder der Aloë zu erinnern. Bald ist es die Scene mit dem Schlüssel im zweiten Acte, die uns die mächtigen Bewegungen der Musik zurück ruft; bald ein geistreiches Wort, welches die Idee des hinreißenden Duetts zwischen der Gräfin und Susannen erweckt, und ich frage, welcher Witz kann sich mit solch einem Meisterwerke gleichstellen? Was mich betrifft, so würde diese Erinnerung der Musik, deren ich mich nicht erwehren kann, wenn ich das Lustspiel höre, die mich bis in das Schauspieltheater verfolgt, völlig hinreichen, mich zu überzeugen, daß Beaumarchais's Werk ohne dieselbe unvollständig sei. Nie, wenn ich den Mohren von Venedig sehe, geschieht es mir, daß ich an Rossini's Musik dächte. Ohne Zweifel weil dieses Meisterwerk Shakespeare's in allen Theilen harmonisch ist, weil nichts ihm

Digitized by Google

mangelt, weder Poesie, noch Handlung, noch Karaktere, und weil die Musik, indem sie sich der Idee des Dichters bemächtigte, sie blos zu ihrem Vortheil ausgebeutet hat, ohne irgend Etwas hinzuzufügen. So verhält es sich aber nicht mit Figaro's Hochzeit. Die Idee des Beaumarchais hat sich, blos durch die Macht der Musik, zur Poesie, zum Erhabenen aufgeschwungen, und, wahrhaftig, man darf sich nicht wundern, wenn der Geist, nach einer so strahlenden Verklärung, uns arm erscheint, so bald er zu seiner ursprünglichen Form zurückkehrt. Hier überströmt in der That die Musik die Prosa mit allem Schimmer der Poesie dergestalt, daß man die Wirkung fühlt, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können. Seltsames Schicksal dieses Lustspiels, das seinen Erfolg nie anders als außerhalb seiner selbst findet. Der Skandal machte es gelingen, die Musik verewigt es. In diesem Werk des Witzes und der Satyre hat Mozart Ruhe und reine Schönheit entdeckt. Ich stehe nicht an, es zu sagen, möge man mich auch eines Paradoxons beschuldigen, alle diese bezaubernden Karaktere, die man so sehr liebt, und auf welche man sich bei jeder Gelegenheit beruft, würden ohne Mozart gar nicht da sein. So hat Beaumarchais sich den kleinen in seine Cousine verliebten Pagen, wie sie übrigens alle sind, recht gut gedacht; aber diesen Liebenden von fünfzehn Jahren, furchtsam wie ein junges Mädchen, verliebt wie ein Sperling, dieses anmuthige, melancholische, närrische Kind, das zittert und bebt, das alle Blumen, alle Küsse, alle Bänder raubt, die ihm in den Weg kommen, diesen anziehenden muthwilligen Jungen, der mit den Bäumen, den Grashalmen, den Bächen spricht und vor Liebe stirbt, mit einem Worte, Cherubin, wer hat ihn geschaffen, wenn nicht Mozart? — Man höre nur die Arie: Non so più cosa son. Welcher Taumel! welches Feuer! welches Entzücken! Man findet Thränen, Schluchzen, Sehnsucht, Herzklopfen in dieser Musik; und in der Romanze, welch anmuthiges Sinnen, welche unbeschreibliche Melancholie, welch elegisches Schmachten! Man nehme diese Arie und diese Romanze hinweg, man wird ohne Zweifel noch immer einen koketten, durchtriebenen leichtsinnigen Pagen haben; aber wo wird man dann den kleinen Helden, den „Cherubino d'amore," den mit Ariel und Romeo zugleich verwandten Muthwilligen finden, um dessen Schöpfung Shakespeare Mozarten beneiden würde? — Und Susanne, das muntere, liebenswürdige Kammermädchen, schmeichelnd wie ein Kätzchen, eine Halbschwester Zerlina's; und die Gräfin, empfindsam wie eine große Dame aus Oesterreich (?), und der Graf, den im Lustspiele Jedermann betrügt, so stolz, so tapfer, so edel in den Ausbrüchen seines Zornes, und in den Aufwallungen seiner Eifersucht; alles das kommt von Mozart, dessen Genie dem Stücke Beaumarchais's die Leidenschaften und das Leben der Epopee zu verleihen wußte.

„Man hat dieser Musik vorgeworfen, daß es ihr an komischer

Digitized by Google

Kraft fehle. Seltsame Meinung! Als ob Mozart eine Opera buffa hätte schreiben wollen! Um sich übrigens von dem Ungrunde dieses Tadels zu überzeugen, braucht man nur einen Augenblick den Stoff zu untersuchen, von dem er sich begeisterte. Ist denn Beaumarchais's Lustspiel so etwas Spaßiges? Ist der von Eifersucht und Langeweile gefolterte Graf, dessen Herz zwischen seiner Frau, gegen die er Argwohn hegt, und der Braut eines Figaro, die er zu erobern sucht, getheilt ist, eine so lächerliche Person? Und der Verliebte von sechzehn Jahren, der vor Freude springt, daß der Himmel blau, das Wasser durchsichtig und die Abendluft kühl ist; und diese verschmähte Gräfin, die sich für die Kälte ihres Gatten durch einen Seitenblick auf den kleinen Pagen rächt: findet man wohl, daß diese Karaktere zur Familie der Geronimo, Fidalma oder Campanova gehören? — Wahrlich es giebt Leute, die glauben, wo keine Tragödie ist, müsse es aus vollem Halse zu lachen geben; Leute, die nur Giftviolen und Zähneknirschen oder groteske Perrücken und Papageienkleider wollen, wie Lablache sich zu gewissen Rollen machen läßt. Aber es giebt nicht blos Gegensätze auf der Welt; das menschliche Herz hat seine Abschattungen wie die Farben, duftige Halbtinten, Phantasieen, Reflexe, die weder zu lebhaft noch zu düster sind und zarten Augen so wohlthun. Zwischen dem Mohren von Venedig und George Dandin steht noch der Graf Almaviva.

„Mozart ist kein komisches Genie; von elegischer und zarter Natur geht seine Fröhlichkeit nie über ein unbeschreibliches Lächeln hinaus, welches Thränen nicht ausschließt. Aus den lebhaften Quellen der Imagination schöpft er nur das Reinste und Klarste; denn wenn auch in seinen Adern etwas von jener mittäglichen Glut, von jener neapolitanischen Sinnlichkeit fließt, welche in Deutschland den österreichischen Genius auszeichnen, so kann er sich doch auch dem Einfluße des melancholischen Dunstkreises nicht entziehen, welcher das Land eines Bethoven oder Novalis umgiebt. Was immer für ein Fach Mozart bearbeitet, er nimmt davon nur die süßeste, die reinste Blüthe; auch muß man gestehen, daß das Possenhafte (buffo) nicht das Element sei, in welchem die Kunst der Töne sich lange halten kann. Der Tonsetzer, der sich durch eine Perrücke begeistert, ist ein armer Mann, den man schnell vergißt, um sich nur des Sängers zu erinnern, der seinem Werke das Leben verleiht. Man frage nach dem Autor der „Prova d'un opera seria," und man wird Lablache nennen; wer kennt heute Gnecco? Was Cimarosa betrifft, das ist ein Anderes; er wendet das Buffo nur als ein unfehlbares Mittel des Contrastes an, er tritt festen Fußes in das Groteske, aber um jeden Augenblick durch melodiöse Wendungen wieder daraus zu entschlüpfen; bald ist es die so liebliche so sanfte Klage Karolinens, bald die Arie des Paolo: Pria che spunti. Eine erhabene Abschweifung, zu welcher weder der Stoff noch der Text Anlaß gaben, und

Digitized by Google

die ihren Vorwand nur in dem idealen Gefühle und in der Phantasie des großen Meisters findet. Ich führe Pria che spunti mit Absicht an, weil mich dünkt, daß diese Arie der Ausgangspunkt der komischen Musik Mozart's sei. Wirklich hält er sich an diesen Uebergang von der lärmenden Fröhlichkeit zum melancholischen Lächeln, von der komischen Prosa des Moliere zur Poesie Shakespeare's.

„Man findet unter den Schöpfungen des Genie's immer eine, in welcher es sich ganz darstellt, ein unermeßliches Werk, eine Art von Ocean, in welchem alle Gedanken seines Lebens sich versenken. Für Goethe nenne ich Faust, für Mozart Don Juan. In der That liegen im Don Juan alle Melodieenschätze der Hochzeit des Figaro, der ganze Instrumentenreichthum der Zauberflöte, und doch ist es unmöglich, nicht anzuerkennen, daß in diesen drei Meisterstücken die nämliche Kraft, das nämliche Genie walten. Mich setzt derjenige, der die Hochzeit des Figaro und die Zauberflöte geschrieben hat, nicht weniger in Erstaunen, als jener, der Don Juan componirte. Wenn Bethoven von Mozart's größtem Werke sprechen wollte, nannte er die Zauberflöte; ein Beweis, daß man unter diesen drei Wundern welch immer für eines wählen kann. Die Nachwelt wählte Don Juan. Wenn diese Oper den Sieg davon trägt, so dankt sie es der Großartigkeit der Karaktere, der Wichtigkeit der Handlung, dem Glücke des Gegenstandes. Aber man kann versichert sein, daß Mozart sich in seinem Innern für eben so groß hielt, weil er Sarastro und Cherubin, als weil er Donna Anna, den Geist, und Don Juan geschaffen hatte. Welch ein Meisterwerk ist diese Partitur der Hochzeit des Figaro! Nie war die schöne Quelle der Melodieen reicher, überströmender geflossen! Jeden Augenblick bezaubert uns ein neues Motiv, eine originelle Phrase, eine himmlische Eingebung. Das kommt meistens, man weiß nicht woher, aus nichts, aus einem Häubchen, das Susanne dem Pagen aufsetzt, aus einem Riechfläschchen, das sie vom Grafen verlangt. Tausende von melodiösen Blumen öffnen sich eine nach der anderen, und hauchen ihren Duft in diesem Frühlinge der Phantasie und der Dichtung aus; und das Duo zwischen der Gräfin und Susannen, wo findet man eben so viel Grazie, Frische und elegante Koketterie, als etwa in dem Duo zwischen Zerline und Don Juan? Mozart ist der Einzige, der jemals junge Mädchen singen zu machen verstand. In den Melodieen, die er für sie setzt, sind geheime Seufzer, eine seltsame Glut, ein reizendes Schmachten, die man seitdem nie mehr ausgedrückt hat, und wovon er das Geheimniß nur auf den Lippen seiner Geliebten, jenes schönen Wiener Mädchens fand, für die er die Rolle der Elvira schrieb (?). Indessen muß man sagen, daß der Fleiß, die Delikatesse, womit Mozart die kleinsten Eigenthümlichkeiten behandelte, ihn niemals so sehr beschäftigten, daß er darüber die großen Wirkungen der Composition und der Harmonie vergessen hätte. So ist z. B. die Rolle des Grafen durchaus in

Digitized by Google

einem großartigen, prachtvollen Styl geschrieben. Wie bricht in der erhabenen Arie des zweiten Actes der so lange unterdrückte Zorn desselben aus! Welche stolze Verachtung, welche bittere Kränkung spricht sich in der breiten Phrase aus, die diesem Tonstücke als Motiv dient! Aber ein unvergleichliches Meisterwerk, eines der Wunder des menschlichen Genie's ist das Finale des ersten Actes. Heut zu Tage besteht für die Finalen eine Art Patrone, nach der Jeder sich richtet. Es ist mit den Finalen wie mit den Cavatinen, man theilt sie in drei Abschnitte: eine Introduction, in welcher die Stimmen sich zusammenfinden, ein Adagio, das Jeder singt, wenn die Reihe an ihn kommt, eine mehr oder minder originelle aber stets lärmende Stretta, bei welcher die Chöre mit gewaltiger Verstärkung durch Ofikleiden, Posaunen und die große Trommel eintreten. Dies ist die in unserer Zeit in Italien, Deutschland und Frankreich übliche Form. Allein in der Hochzeit des Figaro benimmt sich Mozart nicht auf diese Weise. Das Interesse wächst unmerklich; die Personen treten eine nach der anderen auf, jede nach einem Ritornelle, das sie mit einem Zuge malt. Es ist wundervoll, wie hier die Musik sich umgestaltet, und in einem Augenblicke den Karakter des neuen Auftretenden annimmt. Sinnreich und lebhaft mit Figaro, listig und boshaft mit Susannen, ironisch mit dem Grafen, komisch mit dem betrunkenen Gärtner; bald verschlingt, bald theilt sie sich, und immer folgt sie der Handlung mit pünktlicher Genauigkeit. Dieses Finale allein ist eine ganze Oper werth, so einfach und großartig ist seine Anordnung, so kräftig sind die Karaktere darin behandelt, so viel Leben waltet in allen seinen Theilen. Was Mozart's Orchester betrifft, so geräth man, nach all den Extravaganzen der modernen Schule, vor Vergnügen außer sich, es zu hören. Man könnte es einen melodischen See nennen, in welchem sich alle die wundervollen Phantasieen der Stimme abspiegeln. Mit einem Worte, es ist das Orchester Mozart's; was kann man mehr hinzufügen? Ein Orchester, dessen ganzes Geheimniß auf dem Zusammenwirken der Melodieen beruht, und das nichts zu thun hat mit den unfruchtbaren und mühsamen Combinationen der neuen Wissenschaft." (?)

26) Höchst bedauerlich erscheint die durch Erfahrung eines halben Jahrhunderts bestätigte Ansicht, daß aus dieser Oper niemals ein nachhaltiger Gewinnst für das deutsche Repertoir heranzubilden sein wird, wenn man nicht auf 1 Act sich beschränkt, indem der Stoff, ohne sehr glückliche Episoden, durchaus nicht auf mehrere Acte dramatisch ausreicht und Handlung durch Arien nicht belebt noch fortbewegt werden kann. Auf 1 Act mit 6—7 Musikstücken zurückgeführt, würde sie ohne Zweifel sich sehr dankbar zeigen. Denn der Stoff an sich ist keineswegs ungefällig und spröde, die Musik aber gehört zu dem Süßesten, Schmeichelndsten, Witzigsten, Feinsten und Pikantesten, was die Kunst irgend eines Volkes geliefert hat, sie ist ein wahrer Feen-

Digitized by Google

garten der lieblichsten Melodieen von kryſtalliſcher Klarheit und frappanter Karakteriſtik. Wie reich würde manche andere Oper erſcheinen, enthielte ſie nur einen Viertheil dieſer Schönheiten. Es wäre die würdige Aufgabe eines muſikaliſch gebildeten Dichters, dieſen Juwel für das an wahren komiſchen Opern ohnehin nicht reiche Repertoir zu retten, und dies könnte, nach meiner Anſicht, nur durch Zurückführung auf 1 Act erfolgreich geſchehen.

27) Der alte Winter war eine komiſche Haut durch und durch, und wußte gar oft auch den ſchlauen Hofmann gerade durch ein derbes, ja grobes Benehmen, am rechten Orte trefflich zu ſpielen, wenn es mit der Feinheit nicht gehen wollte. Spaßhaft erſchien ſein ernſthafter Zorn, wenn man ſein Opferfeſt lobte, das er einen „artigen Verſuch" nannte, wobei er aber in einem Athem zehn ſeiner Opern hernennend ausrief: „die ſollten Sie von tüchtigen Leuten hören!" Gewöhnlich Werke, welche durchgreifend nicht gefallen hatten und ſchon halb vergeſſen waren. Als ich in Wien mit ihm davon ſprach, ſeine manches ſehr Hübſche enthaltende komiſche Oper „die Brüder als Nebenbuhler" (Fratelli rivali) im Buch überarbeiten zu wollen, weil der Dialog in der alten Ueberſetzung weſentlich gelitten hatte, ſchnauzte er mich ſo grimmig an, „ich ſollte das dumme Zeug auf ſich beruhen laſſen," daß ich auch wirklich nicht an die Arbeit ging. Aber ein Paar Monate darnach ſchickte er mir von München die Particellen von einigen neu dazu componirten Nummern, freute ſich des Unternehmens ſehr und vergaß nicht zu bemerken, daß er wegen des Honorars mit Graf Palffy perſönlich ſchon verhandeln würde. Mir verging die Zeit zu dieſer Arbeit und Er erinnerte auch nicht mehr daran. Als Geſangslehrer hat er treffliche Proben ſeiner Meiſterſchaft geliefert. Nichts ärgerte ihn an den gewöhnlichen deutſchen Singmeiſtern mehr, als die übliche Sucht, die Sopranſtimmen frühzeitig ſehr in die Höhe zu treiben, weil dadurch jährlich Hunderte von Stimmen verloren gingen. Brachte man ihn auf dieſes Kapitel, ſo ließ er ſeinen Zorn hauptſächlich gegen Mozart aus, deſſen Königin der Nacht er als die Hauptquelle dieſes Uebels bezeichnete. Dann nannte er die Singlehrer gewöhnlich kurzweg „Eſel, welche nicht einmal wüßten, daß man den Sopranſtimmen vor Allem nach der Mitte greifen müſſe, wenn ſie ſich ordentlich bilden ſollten." Dieſen Kernſpruch hörte ich ſelbſt von ihm bei dem Hofconcerte zu Pillnitz 1817, wo ſeine Nachtigall Clara Metzer ſang, gemüthlich herauspoltern, ohne alle Scheu vor der höchſten und hohen Damenwelt. — Opernbücher zum Componiren preßte er auf allen ſeinen Reiſen überall von Schriftſtellern heraus, plauderte ungemein leicht, gelehrt und wahrhaft belehrend darüber, verſprach dann, über die Details recht bald zu ſchreiben, ſchrieb aber nicht, behielt die Bücher und machte der Himmel weiß was damit. — Als er den trefflichen Baßbuffo Joſeph Spitzeder ſeit Nürnberg in Wien wieder zum

Digitized by Google

ersten Male sah und bemerkte, daß dessen hohes C und Es in manchen Kreuztonarten und Uebergängen selten rein zum Vorschein kamen, sagte er voll Liebe zu ihm: „Joseph, er ist ein Esel, komm er heute zu mir, ich will ihm ein reines C und Es machen!" Spitzeder kam, der Alte setzte sich an den Flügel, ließ ihn auf eigene Weise scaliren und solfeggiren, gab sich die Mühe, ihm beide Methoden aufzuschreiben, prägte ihm diese Uebungen väterlich ein, und siehe da, das C und das Es klangen nun immer rein. Beim Abschied von Wien sprach er noch zu ihm: „Jetzt, Joseph, kann er reisen, sei er kein Esel, mit seinem Talent und seiner Stimme in Deutschland zu bleiben, Italien, Paris, London sind seine Orte, schreibe er mir ein Wort und er soll's dort warm haben!" Spitzeder schrieb nicht und beide trafen erst auf dem Kirchhofe von München wieder zusammen, wo Winter seit 1825 und Spitzeder seit 1832 begraben liegt.

28) Umsonst bemühen sich manche Auslandsthümler, die Erfindung unserem deutschen Reichardt für Deutschland abzustreiten und solche dem wackern Italiener Giacomo Tritto beizumessen. Denn das einzige, nicht einmal in Italien sehr bekannt gewordene Liederspiel von diesem „Le Trame spirituose" ist einmal nicht reines Liederspiel in unserem Sinne, obgleich es sich häufig in bekannten italienischen Liedern bewegt, wird dort auch Opera genannt, und ist in Deutschland gar nicht im Umlauf gekommen, da es kurz nach seiner Wiederaufnahme in das Repertoir von Neapel (1792) sehr bald gänzlich verscholl. Ueberhaupt liegt das eigentliche Liederspiel ganz außerhalb des Wesens und Geistes der italienischen Opernbühnen, ja ich möchte sagen, der italienischen Nationalität, welche sogar dem Singspiele bald entsagte und rein der Opera buffa, semiseria oder der Farsa sich zuwendete, welche andere Gesangsformen bedingen und fordern.

29) Trommelbaß heißt die Auflösung der Baßtöne in gleichmäßige, ziemlich schnell rhythmische Glieder, wie Achtel, Sechszehntel ꝛc. was bei häufigem Gebrauche ein dem Trommelschlag ähnliches, also sehr einfaches und monotones Getöne hervorbringt, ermüdet. Murky-Baß heißt die Figur, wenn die Baßstimme fortwährend Octavensprünge macht. An sich brauchbar und am rechten Orte wirksam, wird sie durch allzuhäufigen Gebrauch ermüdend, einschläfernd.

30) Hier nur einen historischen Beleg dazu. Jeder der vorzüglichsten Schauspieler und Sänger des Theaters an der Wien genoß jährlich ein Benefiz und wählte dazu gewöhnlich etwas Neues. Für jedes derselben wurde vorhinein ein Tag bestimmt, damit Jeder für ein Stück und dessen Scenirung sorgen konnte. Der vortreffliche Opernregisseur Friedr. Demmer, auch als Schauspieler mit Recht einer von Wiens Lieblingen, hatte, wie gewöhnlich, die Zeit der Sorge für sein Benefiz bis auf 19 Tage verstreichen lassen, was dort kein Spaß war, weil es sich um ein Mehr oder Weniger von einigen

Digitized by Google

tausend Gulden handelte. An eine Oper war nicht mehr zu denken, so mußte denn ein Drama aus der Noth helfen und zwar ein Drama, dessen Titel eine Einnahme und dessen Gehalt viele Wiederholungen versprach. Aber wir dort gewöhnlichen Theaterschriftsteller hatten sämmtlich nichts in Bereitschaft. Graf Palffy selbst half aus der Noth: er gab mir das französische Programm zu einer Spektakelpantomime Ugolino und befahl kurzweg, daß ich binnen 5 Tagen daraus ein großes Melodram formen und Seyfried in derselben Zeit die Musik dazu liefern sollte. Als keine Remonstrationen von uns beiden halfen, machten wir uns frisch daran und am 5. Abend war jenes fünfactige Drama mit Ouverture, vielen Chören, Zwischenmusiken und einem ganz durchcomponirten Acte fertig, erlebte ein schönes Glück und später unter Karl eine Wiederaufnahme auf das Repertoir. Und wäre mein Buch nur halb so poetisch ausgefallen wie Seyfried's Musik dazu, so wäre das deutsche Repertoir um ein vortreffliches Drama reicher. Der großen Mehrzahl der deutschen Tonsetzer würde es schwer werden, diese meisterlich gedachte und ausgeführte Composition in 5 Tagen nur abzuschreiben, und wer getraut sich eine gründlichere Arbeit zu liefern?

31) Gelegentlich sei hier erwähnt, daß dieser treffliche Ignatz v. Seyfried, sogar in größeren Werken, häufig mit seinem Bruder Joseph v. S., dem vieljährigen Redacteur des Sammlers, Bearbeiter vieler französischer und italienischer Dramen und Operntexte ꝛc. verwechselt wird, was nicht selten zu Mißverständnissen Anlaß gegeben hat.

32) Am wenigsten von allen seinen Büchern taugt wohl das von mir verfaßte Melodram „die eiserne Jungfrau" dessen Entstehungsgeschichte einfach folgende ist. Der so berühmt gewordene Tenor Haizinger und der in mancher Hinsicht verdienstvolle spätere Liebling der Breslauer, der Bariton Wiedermann, sollten den Versuch machen, ob sie für die Oper mit einiger Aussicht verwendet werden könnten. Da sie nun das Theater noch nie betreten hatten, so wollte Graf Palffy die Zeit und Mühe eines Opernstudiums nicht daran setzen und sann auf ein Mittel, wie er beide am vortheilhaftesten erscheinen lassen könnte. Einige Tage danach ließ er mich rufen, übergab mir ein französisches Ballet mit dem kurzen Befehle: „das wird ein Melodram, es enthält einige Momente, welche gefallen können. Haizinger und Wiedermann sollen sich darin als junger und alter Barde singend produciren, zu spielen erhalten sie nichts und das Costum verhüllt das Aergste der Anfängerschaft; Kanne soll die Musik schreiben, besprechen Sie das Nöthige mit Demmer und Schwarzboeck, damit es spätestens in 3 Wochen in Scene gesetzt werden kann." Alles geschah, wie befohlen war. Die Aesthetik verzeihe mir jenes Buch, obgleich einige sehr gute Musiktexte darin stehen; Kanne machte sich mit Leib und Seele ans Componiren, die

Digitized by Google

beiden Anfänger gefielen ausnehmend und mit Recht, wie die Folge gelehrt hat, und ein Chor der skandinavischen Krieger machte so stürmisches Glück, daß das Ganze über Wasser gehalten wurde und der Chor selbst später noch oft in Concerten ꝛc. paradirte. Ich gewann unendlich viel Achtung für die Kunstwärme der Wiener, welche eine einzige wahrhaft schöne Gesangsnummer bewegen konnte — ein sehr nahe an das Alberne streifendes Ganzes öfters zahlreich zu besuchen. Freilich deckten die lebendigen Darstellungen und schönen Talente jener Zeit dort manche Mängel, welche unter anderen Händen sehr scharf in das Auge und Gehör fallen würden.

33) Eine hübsche Zahl deutscher Kritiker und Recensenten blamirte sich damals recht artig, indem solche Herren einem Meister wie Bierey es zum herbsten Vorwurfe machten — „zu einer Zauberposse Musik geschrieben zu haben.“ Wenn denn Alles in der deutschen Welt irgend einer Rangordnung unterworfen werden muß, damit es in den Staatskalender passe, so weise man in des Himmels Namen auch den verschiedenen Gattungen musikalischer Dramen ihren beliebigen Rang an, und ertheile der Posse den untersten. Aber die Kritik höre endlich auf, sich so zopfthümlich und bornirt zu zeigen, daß sie die Posse überhaupt nicht unter den Kunstwerken mitzählen lassen will. Wir haben manche gute und einige vortreffliche Possen, welche sämmtlich in höherem Grade poetische Kunstwerke genannt zu werden verdienen, als Dutzende von Tragödien mit den allerzierlichst gedrechselten Versarten. — Dies gilt nur gegen eine vornehmthuende Albernheit im Allgemeinen und soll nicht zum Schutze jenes 3. Theils vom Donauweibchen gesagt sein, den ich nicht kenne und der wahrscheinlich nicht viel taugt, weil er so schnell gänzlich vergessen wurde.

34) Mit diesem talentvollen und kenntnißreichen Landsmanne kam ich während der schönen Tage zu Wien auch einmal in nähere Berührung. Der Unternehmer der beiden großen Theater am Kärnthnerthore und an der Wien hatte schon beim ersten Auftreten jener weltberühmten Oper mit Rossini an der Spitze den ernsten Willen erklärt: die deutsche Oper in Wien auf ähnliche Weise jährlich zu beleben, wie solches die italienische thut, d. h. von den besten deutschen Tonsetzern neue Opernbücher eigens für das damalige vortreffliche Personal zu Wien componiren zu lassen. Dieser Gedanke soll von Rossini selbst ausgegangen sein, was ich nicht weiß aber gern glaube, weil es ganz mit den Gedanken dieses geistvollen Mannes übereinstimmt, welche er in freundlichen Stunden häufig ausgesprochen. Louis Duport war aber sehr dafür, weil er als trefflicher Speculant einsah, daß die ausländischen Directoren etwas für die vaterländische Kunst thun müßten, wenn sie auf die Dauer in Wien bestehen wollten. Damals wurde nichts aus der Sache, worüber sich der in Allem rasche und gern durchgreifende Barbaja am meisten ärgerte. Kaum hatte die zweite Saison der Italiener begonnen, so kam er

Digitized by Google

eines Abends in das Zimmer, wo ich mit Duport arbeitete, setzte sich zu uns, rief sein gewöhnliches „fate, fate!“ und wollte uns seinen Vortrag halten, während wir an unserer Aufgabe fortarbeiteten. Er brachte jenen Gedanken wieder zum Vorschein, verlangte dessen schleunigste und energische Ausführung, verwarf meinen Vorschlag der Zuziehung auch anderer als in Wien lebender Schriftsteller, und bestimmte alsdann für das Tagesprotocoll, daß vorzüglich Bethoven, Weigl, C. Kreuzer, M. v. Weber, Spohr und Winter mit den ersten Büchern bedacht werden sollten, bis sich mit der Zeit eine tüchtige Jugend dafür finden würde. Das Verzeichniß der Wiener Schriftsteller mußte ich ihm auf ein Blättchen Papier schreiben, er steckte es zu sich, stand auf, rief wieder sein „fate! fate!“ und ging. Mit wem sonst noch er darüber in Unterhandlung getreten, weiß ich nicht, aber des anderen Tages erhielt ich von ihm ein etwas pomphaftes Schreiben, worin er mich einlud, baldmöglichst das Buch zu einer großen Oper zu liefern und dafür sehr anständige Bedingungen stellte. Gegen manches Bedenken ließ ich mich beschwatzen, Schiller's Bürgschaft möglichst getreu als Stoff zu wählen und zu den Gesangsstücken lediglich Schiller'sche Gedichte zu nehmen. So wurde das Buch übergeben und am dritten Tage sendete man mir nebst sehr freundlichem Dankschreiben das Honorar um die Hälfte erhöht, mit der Bitte, das Buch selbst dem Meister Bethoven zu übergeben, der bereits Einladung zur Composition erhalten hatte. Glücklicher Weise traf ich den Meister bei sehr guter Laune. Er ließ sich den Plan erklären, den ersten Act vorlesen, bezeigte seine Freude darüber, nahm mir das Buch aus der Hand, blätterte darin, stieß auf das „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen ꝛc.“ nickte, lächelte, saß am Klavier und improvisirte einen köstlichen Anfang dazu, sprang wieder auf, erbat sich das Buch und einen Besuch nach einigen Tagen. Ich kam, er war wieder sehr freundlich, sogar gesprächig, erklärte sich zur Composition bereit, jedoch nur zu Act 1 und 3, weil der zweite Act sich lediglich um die Hochzeitsfeier drehte und solche seelige Heiterkeit seiner ganzen Natur nicht zusagen könnte, Weigl sollte den 2. Act schreiben, dann würde ein ganz gutes Werk daraus werden. Barbaja wollte kein solches Pasticcio, und hatte wohl Recht; Weigl würde sich wohl auch nie dazu verstanden haben, auf solche Weise unmittelbarst mit Bethoven in die Schranken zu treten; so fiel die Wahl auf C. Kreuzer, der mich dann auch bald überzeugte, wie eifrig und beharrlich er sich an das Werk gemacht. Da änderten sich die Constellationen, ich selbst verließ bald danach Wien, C. Kreuzer kam nicht zum Schluß. Nicht lange, so erschien die Oper von Lachner componirt auf der Pesther Bühne, ohne daß ich mich entsinnen könnte, ihm ein Recht auf mein Manuscript eingeräumt zu haben, und mehrere Jahre später gab ich das Buch an Lindpaintner, der eine Composition für Stuttgart dazu schrieb. Der gute

Digitized by Google

Kreuzer hat viel Zeit und Luft vergeblich darauf verwendet und die beiden anderen tüchtigen Männer scheinen auch keine Seide damit gesponnen zu haben. Der Fehler liegt wohl in dem Buche, und die scheinbar glückliche Idee mit Einflechtung der Schiller'schen Gedichte kam mir später selbst als eine unglückliche vor, weil sie dem Tonsetzer die Aufgabe wesentlich erschwert und die Aufmerksamkeit der Zuhörer allzuhäufig vom Drama ab und zu den Gedichten des großen Allmeisters hinzieht. Aber ein hübsches Kunststückchen bleibt es doch.

35) Unter Melodie begreife ich immer ein musikalisches Gedicht, der Phantasie und dem Gefühle entsprungen, von Verstand und Geschmack kunstreich geordnet, etwas Bestimmtes erstrebend und aussprechend, nicht aber jede aus einer Harmoniefolge herauspunktirte, also dieser untergeordnete, lediglich der Wissenschaftlichkeit und dem Verstande angehörige Reihenfolge von Intervallen, welche keine Empfindung warm und lebendig ausspricht, und nichts eigentlich sagt, als daß der Tonsetzer hier nichts zu sagen wußte. Dies sind nur sogenannte Melodien und solche zu fertigen kann allerdings Jeder lernen, aber die Poesie kann mit ihnen eben so wenig zu schaffen haben, als mit jenen oft recht artigen Dingerchen, welche man hundertfältig durch ein bekanntes Würfelspiel gewinnen kann. Der Werth solcher, im Schweiße des Angesichts aus der Accordenfolge herauspunktirten Melodien ist in der That nicht viel größer, als die Melodien, welche der Zufall des Würfelspiels hervorruft.

36) Jede wirkliche Melodie spricht in der That ohne alles Hinzukommen einer Harmonie ihren Grundgedanken oder ihr Grundgefühl sehr lebendig aus, wie sich an Hunderten von Melodien im Leben täglich unverkennbar beweisen läßt. Aber eben so deutlich läßt sich dabei erkennen, daß auch die musikalisch unwissendste und ungebildetste Natur stets noch etwas Höheres vermißt, ahnet, ersehnt und in ihrer Weise unwillkürlich erstrebt, indem sie bald eine, ihrem Naturgefühle, dem Grade ihrer Bildung und ihres Geschmacks entsprechende Harmonie hinzufügen will und diese auch meistens nach ihren einfachsten Elementen glücklich genug auffindet und ihres Fundes auf dem Wege der Natur sich königlich freut. — Dieser Wink der Natur scheint leider von den Tonsetzern nicht gehörig beachtet und gewürdigt zu werden, oder wird gar in dem Dünkel des Wissens und durch Lernen Eroberten — verachtet, und daraus entsteht so häufig harmonische Unnatur und Ueberfüllung, Leere, Bombast und Schwulst, bis zum völligen Ersäufen des poetischen Gedankens.

37) Ich spreche hier nur im Allgemeinen und in Bezug auf meinen Hauptsatz, daher muß ich hier nur anmerkend erwähnen, was bei uns so häufig das Verschwinden mancher Opern verursacht. Leider findet sich, sogar nicht selten bei wahrhaft begabten Tonsetzern, eine arge Unkenntniß oder eben so arge Mißachtung aller gesunden Regeln des Gesangs und der Natur der menschlichen Stimme. Ohne Rück-

Digitized by Google

ſicht auf Klangkraft, Dauer des Athems, Diapaſon, Stimmregiſter ꝛc. des Sängers, ohne Rückſicht auf den Urgrundſatz, daß Geſang nur durch das Ohr zu der Seele gelangen kann, mithin das Gehör nicht durch Härte, Unnatur und Unſchönheit irgend einer Art abſtoßen, oder gar anwidern dürfe ꝛc. — muthen ſie dem Sänger Dinge zu, welche nur mit äußerſtem Aufwande der phyſiſchen Kräfte ausführbar ſind und auch endlich glücklich ausgeführt, Stimme und Bruſt untergraben müſſen, gewöhnlich — ohne dankbar zu ſein, d. h. ohne das Gehör akuſtiſch noch poetiſch anzuſprechen, ohne dem Gefühle noch Verſtande des Publikums klar zu erkennen zu geben, was Tonſetzer und Sänger eigentlich damit ſagen wollten und ſollten. Die Unnatur des Geſanges beſteht nicht lediglich, wie viele Leute ſich ſelbſt weiß machen wollen, in einer übermäßigen Verzierung und Verſchnörkelung der Cantilene, wie ſolche der Italiener allzuhäufig übt, ſondern, in noch viel höherem Grade, in einer unmelodiſchen Verzerrung und Extravaganz der Intervallen, in einer nicht dem Gemüthe frei und natürlich entſtrömenden, ſondern künſtlich erſt aus den Accorden herausfiltrirten oder herausgepreßten Cantilene; in Gewaltſprüngen, wie nur Clavier, Violine oder andere Inſtrumente durch Fingerfertigkeit hervorbringen können, welche aber für die Stimme des Menſchen ewig eine ſpröde, herbe und unſchöne Bravour bleiben, alſo der Unnatur fröhnen.

38) Umſonſt krähen manche Hähne des Antiquitäten- und Autoritätenthums ewig das alte Morgenliedlein von der geprieſenen Einfachheit und Mäßigkeit im Accompagnement der Alten. Denn unfehlbar wären jene alten großen Meiſter auch klug und einſichtsvoll genug geweſen, mehrerer und reicherer Inſtrumentalkräfte ſich zu bedienen, wenn ſie ſolcher bewußt geweſen und wenn ihnen ſolche zu Gebote geſtanden hätten. Es iſt gerade, als wollte man den Feldhauptleuten der alten Ritterzeit mehr ſtrategiſche und taktiſche Kenntniſſe, einen höheren Feldherrngeiſt beimeſſen, als den Führern moderner Heere, weil jene mit Schwert und Lanze, Bolzen und Pfeilen auch daſſelbe Ziel erreichten, d. h. Schlachten gewannen und Völker beſiegten, wie dieſe mit ihrem ungeheuern Apparate von Artillerie, Feuergewehren ꝛc.

Arge Thoren wären unſere modernen Tonſetzer, wollten ſie den Reichthum der vorhandenen Mittel verſchmähen, denn auch der Verſtandesheros, Vater Gluck, würde dies gewiß nicht thun. Alles beruht ja doch am Ende darauf allein — wie ein Künſtler die in ſeiner Zeit gebotenen und fertigen Mittel verwendet, denn alle Mittel ſind gut und alle ſind weſentliche Bereicherung und weſentlicher Fortſchritt, ſofern ſie zu rechter Zeit, am rechten Orte und in gehörigem Maße verwendet werden. Indeſſen gilt auch hier die allgemeine menſchliche Erfahrung, daß Mäßigung im Reichthum ſchwieriger und daher auch vielleicht ſeltener iſt, als im Zuſtande der Armuth. Zei-

Digitized by Google

gen aber Mehrere ſich unmäßig, ſo darf darum noch nicht geſagt werden — daß der Geiſt der Zeit ein Geiſt der Unmäßigkeit oder Uebermäßigkeit ſei.

39) Es iſt in der That eine eigene Sache mit den Gluck'ſchen Opern auf der deutſchen Bühne. Der Achtungs-, oder wenn man will Ehrfurchts-Erfolg iſt ihnen ſtets gewiß, aber beinahe eben ſo gewiß ein leeres Haus, wofern nicht außerordentliche Kräfte darin wirken und die allgemeine Aufmerkſamkeit in Anſpruch nehmen. Wo kann aber vernünftiger Weiſe ein Beruf für eine Theaterdirection beſtehen, etwas in die Scene zu ſetzen, wovon ſie mit Beſtimmtheit vorhinein weiß, daß das Publikum keinen Beruf fühlt, es zu hören und zu ſehen? Indeſſen dürften wohl Verſuche, Gluck'ſche Opern an Gluck's Geburts- oder Todestag ꝛc. mit Liebe und Fleiß jährlich zu geben, nirgends ganz mißlingen und überall wenigſtens die ſchätzungswerthe Frucht bringen, dieſen Namen nicht ganz in Verſchollenheit gerathen zu laſſen, das Publikum an Vergleichung zu gewöhnen und die erhabenſte Einfachheit nicht ganz von der Bühne zu verbannen. Das durch und durch für Muſik begeiſterte und für alles Schöne in dieſer Kunſt ſo warm empfängliche Wiener Publikum der ſchönen und großen Wiener Opernzeit ſah und genoß dieſe Opern in einer Art von Vollendung und bewährte ſeinen Geſchmack und die Reife ſeines Urtheils dadurch glänzend, daß es dieſen hehren Werken gleiche Aufmerkſamkeit zuwendete, wie den glänzendſten Compoſitionen der Nachzeit. Was auch Spontini ſonſt gefehlt und verfehlt haben möge, ſo muß ihm doch Berlin das ſchöne Verdienſt zugeſtehen, die Gluck'ſchen Werke würdevoll auf der Bühne erhalten und dadurch jeder, ſogar ſeiner eigenen Ueberſchwenglichkeit, einen ehernen Damm entgegengeſetzt zu haben. Gluck ſteht in ſeiner Art noch immer allein, einzig in der ganzen Welt der Oper da, und ſeine Art nimmt das Denkvermögen beinahe in noch höherem Grade, als die Phantaſie in Anſpruch, daher ſollen ſeine Werke auch nur ſelten erſcheinen, und lächerlich klingt die Zumuthung mancher Enthuſiaſten oder einſeitigen Kritiker, daß man daraus eine Hauptſache für jedes Opernrepertoir machen ſolle. Dabei würde gewiß überall die Oper abſterben.

40) Häufig ertönen in Deutſchland Vorwürfe über das Ueberſetzungsweſen. Nicht ſelten ſind dieſe Vorwürfe treffend, aber auch ſehr oft unpaſſend, ungerecht, geradezu albern, und dies beſonders in Betreff der Opernbücher. So lange die deutſche Opernbühne nicht eine ganz andere Geſtalt und Einrichtung gewonnen hat, und ſo lange die große Mehrzahl unſerer deutſchen Tonſetzer nicht dieſelbe Ermunterung zu Operncompoſitionen, wie die italieniſchen und franzöſiſchen Tonſetzer genießen, mithin für den Augenblick nicht wohl leiſten können, was jene bieten: ſo lange bleibt es dem deutſchen Theater unmöglich mit deutſchen Werken für ſeinen Bedarf auszureichen. Mithin muß das Ausland zu Hülfe genommen werden, und dieſe Hülfe kann nur

Digitized by Google

mittelst der Opernübersetzer geleistet werden. Gar lächerlich klingt aber der Vorwurf „daß solche Uebersetzungen das Gedeihen der deutschen Opern hinderten! den deutschen Dichtern immer neue Prügel in den Weg würfen!" Den deutschen Dichter hindert der Mangel an Aussicht, an seinem Opernbuche Freude zu erleben und gebührenden Lohn dafür zu ernten, und der ihm in den Weg geworfene Prügel besteht nicht in den Uebersetzungen so vieler Opern, sondern in dem Mangel einer tonangebenden Central-Bühne, in der Vereinzelung aller deutschen Theater für alles Deutsche, in der Vielköpfigkeit von Ansicht und Geschmack, und hauptsächlich auch in dem Mangel an Tonsetzern, welche populär für die Bühne componiren können oder wollen zu dürfen glauben. Das beste Mittel zu Verdrängung der verschrieenen Vorliebe der modernen Deutschen für die Oper bestände ohne Zweifel darin, die italienischen und französischen Opern ganz vom deutschen Theater zu verbannen, denn in diesem Falle würde entweder die deutsche Oper zu wahrem nationalen Aufschwunge gelangen, oder wahrscheinlicher — die Oper überhaupt würde bald eingehen, und dem Schauspiele die Bühne ganz einräumen. Wir waren nie so weit und werden schwerlich jemals bei solcher Theatereinrichtung weit genug kommen, lediglich mit deutschen Opern uns begnügen zu können. Vielleicht könnte dazu nur eine besonnene und tüchtige Heranbildung des urdeutschen Liederspiels führen, aber zu solchem Zwecke müßten freilich Regierungen und Völkerschaften zugleich sich redlich die Hände bieten, die wahren Dichter wahrhaft zu ermuthigen und es ihnen möglich zu machen, ihre Zeit und ihren Geist diesem schönen Bedürfnisse zu widmen. Daran ist nicht zu denken, so lange Alles beim deutschen Theater bleibt, wie es ist.

41) Es wäre noch eine hübsche Reihe von Sängerinnen hier anzuführen, aber im Augenblicke wollen die Namen mir nicht einfallen. Mancher fragt vielleicht erstaunt: „auch eine Milder, einen Wild konntest du vergessen?" Keineswegs, aber eine wunderschöne, großartige Stimme berechtigt noch lange nicht zu dem Ausdrucke: sie ist eine große Sängerin, oder er ist ein großer Sänger; und die Milder und Wild waren dies beide damals nicht. Wild schwang sich später zum ersten Tenor Deutschlands auf, und die Milder erlebte ihre Glanzperiode erst in Berlin; aber auch hier bewegte sie sich in einem so beschränkten Kreise und — der Wahrheit die Ehre! — mit so einseitiger Ausbildung ihrer Zauberstimme und so phlegmatisch in ihrer dramatischen Großartigkeit, daß ich es nicht wage — sie eine große Sängerin zu nennen. Keine Sängerin jener Zeit besaß so köstliche, so großartige und so schöne Mittel, aber viele deutsche Sängerinnen wußten ihre minder reichen Mittel besser zu benutzen. — Als Gegensatz zu ihr erschien die Campi, wahrscheinlich die größte Bravoursängerin jener Zeit, welche ihre Stimmmittel meisterlich ausgebildet hatte, aber außer der Sphäre des eigentlichen Bravourge-

Digitized by Google

fangs stets dramatisch wirkungsles erschien, und hierin von einer Schmalz ꝛc. weit übertroffen wurde.

42) Man denke nur an Sängerinnen und Sänger wie: Borgondio, Fodor, Colbran, Pasta, Malibran ꝛc. Tachinardi, David, Nozzari, Donzelli, Rubini ꝛc. Galli, Lablache, Tamburini, Ambrogi ꝛc.

43) Merkwürdig bleibt es immer, daß es gerade der Tancred von Rossini war, der so elektrisch wirkte, nachdem l'Inganno felice, l'Italiana in Algeri, il Turco in Italia, la pietra di paragone, von der italienischen Gesellschaft des Sr. Cera 1816 in München zuerst gegeben, nur sehr mäßigen Beifall, so wie zu Wien und zu Dresden erworben, obgleich dieselben Sänger und Sängerinnen darin gesungen hatten. Es läßt sich beinahe einzig daraus erklären, daß die Götterstimme der Gentile Borgondio, die Innigkeit und Wärme ihres Vortrags, der Adel ihrer Schule, und selbst ihr volles, üppiges Aeußere, sie mehr für die ernste als für die komische Oper eigneten. Dasselbe war in Dresden der Fall, obgleich gerade Tancred durch den sonst so vortrefflichen Castraten Sassaroli erbärmlich dargestellt wurde und nur äußerst mittelmäßig gesungen werden konnte, weil ihm die ganze Partei zu tief lag und in ihren Melismen seiner Weise fremd bleiben mußte. In Weimar sang gar Stromeier den Tancred, eine Stimme erster Schönheit, in sentimentaler Weichheit, wie in Fülle und Kraft gleich ausgezeichnet, aber für nichts weniger als für Rossini's feurige, glänzende Weise geschult, dabei sehr mittelmäßig als Darsteller und immer ein Baß, kein Alt, also in dem süßen Zauber der Stimmencombinationen nothwendig Vieles alterirend. Aber das Genie der Amenaide (Frau von Heigendorf) hatte sich hier mit dem Genie des Tonsetzers so innigst vertraut gemacht und so glänzend verschwistert, daß es alle übrigen Mängel des Ganzen in den Hintergrund drängte und einen vollständigen Sieg errang, woran man jetzt noch mit Enthusiasmus denkt.

44) Wie sehr es damals an manchen Orten an tüchtigen Sängern mangelte, beweist wohl auch der Umstand, daß sogar bedeutende Theater dazu sich verstanden, vortreffliche Schauspieler, z. B. Anschütz, Helwig ꝛc. obgleich gehörige Stimme und Gesangskunst ihnen abging — in Hauptrollen von Opern wie Don Juan, Lodoisca ꝛc. auftreten zu lassen, und daß manche Kritiker solche Kunstverderbniß noch als eine glückliche Erfindung priesen!

45) Die deutschen Juden machen, wohl mit Recht, Anspruch darauf, als Deutsche betrachtet und behandelt zu werden. Meyerbeer ist ein deutscher Jude und war nie so albern, dies verleugnen zu wollen. Jakob Meyerbeer heißt er. Also ist es eine große Lächerlichkeit, ihn stets Giacomo zu nennen, weil auf den Theaterzetteln und Klavierauszügen seiner italienischen Opern natürlichem Gebrauche gemäß stets Giacomo und nicht Jakob geschrieben steht.

Digitized by Google

Schrieben ſich Joſeph Weigl oder Peter von Winter jemals in Deutſchland Guiſeppe Weigl oder Pietro Cavaliere di Winter, weil ſie ſo auf italieniſchen Dingen ſtanden? Iſt oder klingt das italieniſche Wort vornehmer als das deutſche? Solche Aermlichkeiten ſind unziemlich und des Deutſchen unwürdig.

46) Haben doch auch die Encyklopädie der geſammten muſikaliſchen Wiſſenſchaft und das allgemeine Theaterlexikon von R. Blum ganz vergeſſen, daß M. v. Weber eine Muſik zu Preciosa geſchrieben hat, obgleich dieſe Muſik nach dem Glauben Mancher zu dem Herrlichſten und Blühendſten gehört, was Weber je geſchrieben hat, jedenfalls nach Anlage, Geiſt und Durchführung ein wundervolles Ganzes bildet und in ſo vollendeter Einheit erſcheint, wie nur weniges Andere dieſes genialen Meiſters und Anderer großen Tonſetzer.

Hat doch auch Meyerbeer ſein feierliches und emphatiſches Verſprechen der Vollendung von Weber's unvollſtändig hinterlaſſener Oper, den Manen ſeines Freundes und der Sehnſucht Deutſchlands zu halten, ſeit 21 Jahren vergeſſen! Sollen wir warten, bis ihm auch die Lebenskraft entſchwunden iſt? Warum nicht? Wir müſſen ja auch auf ſo vieles Andere noch immer geduldig warten!

47) Nicht ohne Zagen und Bedenklichkeit habe ich meine Anſicht über einen Mann hier dargelegt, in deſſen väterlichem Hauſe ich der ſchönen Stunden ſo viele genoſſen, daß ich nur mit würmſter Dankbarkeit des ganzen Hauſes Beer mich ſtets erinnern werde. Vater Beer war ein ſchlichter, tüchtiger Biedermann, den nichts mehr freute, als die Freude und der Genuß Anderer. Die herrliche Mutter, Amalie Beer, war eine Frau europäiſchen Rufs durch eine begeiſterte, wahrhaft rührende Liebe zu ihren Kindern, durch ihren lebendigen und thätigen Sinn für alles Schöne in Wiſſenſchaft, Kunſt und Leben, durch unermeßliche Wohlthätigkeit für die Armuth aller Klaſſen, gegen Verſchämte und leider auch gegen manche Unverſchämte; ſie half und gab, ohne vorher viel zu grübeln und mit Erforſchen zu beläſtigen, ohne ſich durch manchen ſchreienden Undank beirren zu laſſen. Daß ſie ſich mit Behagen an der Spitze eines reichen Hauſes ſah, daß ſie auch deſſen äußeren Glanz ſelbſtgefällig pflegte, daß ihr die äußere Ehre ihrer Söhne immer ſehr am Herzen lag, darüber kann wohl nur ein Thor ſich wundern, nur ein bösartiger Narr witzeln und läſtern. Daß vielleicht ihre Mutterliebe, daß vielleicht auch die Söhne ſelbſt von ihrem Ueberfluſſe Opfer gebracht, um ihren Werken den Weg auf die Theater zu ebnen und deren Darſtellungen möglichſt gut zu machen, daß ſie dadurch bisweilen erreicht haben, was einem Armen oder Geizigen nicht zu Theil geworden wäre, das iſt wohl ſo menſchlich natürlich, daß darüber viel Aufhebens zu machen, ſehr kleingeiſtig erſcheint. Um ſo mehr, da ſelbſt die bösartigſten Vermuthungen niemals ſo weit gehen, zu behaupten, daß die Beer's dabei — gegen das Intereſſe der Kunſt, gegen andere Literaten

Digitized by Google

und Künstler feindlich zu Werke gegangen seien. Für sich und seine Wünsche darf wohl Jeder mit den ihm von Natur und Zufall verliehenen Mitteln thun, was er bei seinem eigenen Gefühle verantworten kann, sobald er nicht absichtlich feindlich gegen Andere wirkt.

Der häufig gegen Meyerbeer ausgesprochene Vorwurf, daß er als königlicher General-Musikdirector nichts für die Berliner Oper gethan hat, ist thatsächlich nicht wohl zu bestreiten. Aber bevor man diesen Vorwurf direct gegen Meyerbeer's Wollen stachelt und mit bösartigen Vermuthungen würzt, sollte man doch billig erst sich selbst fragen, ob er unter allen dortigen Constellationen viel leisten konnte? Neue, durchgreifende Kunstwerke können alle Millionen nicht herzaubern, so wenig als sie Sänger und Sängerinnen herbeizuschaffen vermögen, wenn es deren zur Verfügung nicht giebt. Die seltsame Combination einer zweiköpfigen Oberleitung, wovon ein Kopf gleichsam Herr über den anderen und doch auch jeder einzelne Kopf gleichsam freier Herr in seinem Gebiete sein soll, kann unmöglich bei einer solchen Kunstanstalt zum Guten führen. Entweder müssen Drama und Oper unbedingt nur einem und demselben Winke folgen, der General-Musikdirector muß dem General-Intendanten unbedingt untergeordnet sein; oder Drama und Oper müssen, wie zu Wien, völlig getrennt, zwei eigenthümliche Leitungen haben, sich völlig unabhängig von einander bewegen können. Dann liegt bald offen vor Augen, welcher Director will und kann, oder welcher des wahren Berufs ermangelt. So lange jenes Zweiköpfigkeitssystem dauert, kann wohl die Persönlichkeit der beiden Oberleiter im Guten wie im Bösen ein Mehr oder Minder hervorbringen, allein die Anstalt im Ganzen gewiß nicht auf jene Höhe des Gedeihens und der Blüthe gehoben werden, wozu sie der königliche Wille, die königlichen Mittel und Berlins Stellung zu der deutschen Kunst eigentlich berufen; Halbheit und Widernatürlichkeit werden durch allen äußeren Glanz stets sichtbar bleiben, ob ein Spontini, ein Mendelsohn, der Meyerbeer oder wer sonst an der Spitze stehe.

Aehnliche Vorwürfe waren früher seinem Bruder, dem Astronomen Wilhelm Beer gemacht worden, als dieser an der Stelle seines Vaters der Oberleitung des Königstädtischen Theaters beistand. Ich glaube, sehr mit Unrecht, denn er war eines der 7 Häupter, bei welchen Alles nach Stimmenmehrheit entschieden wurde; hatte in Betreff alles Musikalischen unstreitig das beste Ohr von Allen, und vielseitige Bildung, und erstrebte dort gewiß nichts, als den höchstmöglichen Glanz der Anstalt, was im Grunde die Tendenz aller jener vielverschrieenen sieben Actienhäuptlinge ehrlich war. Jeder Einzelne von diesen 7 Leuten hatte am Ende Kopf und Bildung genug, um nothdürftig an der Spitze eines solchen Theaters zu stehen, aber Kopf und Wissen versiebenfachen sich in solcher Collegialität nicht, und Einheit und Glauben und Willen zersplittern sich siebenfältig. Deßhalb

Digitized by Google

stehen immer dabei der Intrigue Thüren und Fenster offen, der Unverschämteste der Untergeordneten trägt den Sieg davon, ein fester Plan, ein System läßt sich mit 7 Köpfen nicht durchführen, kein Fehler schnell verbessern, das momentan Glänzende oder Einträgliche wird unmerklich zum leitenden Princip, jeder Erfolg spornt nicht, sondern berauscht, jedes Mißlingen verstimmt Alle und führt Zwiespalt herbei, indem jeder Einzelne die Schuld des Unfalls den 6 anderen Collegen lediglich zuschreibt, Mißtrauen, Schwäche, Demoralisation schleichen sich mehr und mehr ein, und die herrlichst begründete Anstalt ist durch 7 gute Köpfe und 7 gute Willen zu Grunde gerichtet, lange schon, bevor die Welt den Untergang ahnet. Das Verderben liegt unvermeidlich und unmittelbar in solcher Vielköpfigkeit der Regierung, am gewissesten, wenn anfänglich Alles sehr gelingt und das Glück am freundlichsten zu lächeln scheint, mögen die einzelnen Köpfe noch so gut, die einzelnen Willen noch so rein sein. Das lehrt wohl die leidige Erfahrung aller deutschen Actientheater zur Genüge.

Außerdem lag das Verderbniß des Königstädtischen Theaters unverkennbar darin, daß es bald nach seinem so glücklichen Beginnen von seiner Grundidee mehr und mehr sich entfernte, dem Grundbegriffe der Volksthümlichkeit, dem Elemente der Nationalität sich mehr und mehr entfremdete. Schwerlich kann jemals ein deutsches Theater ganz ohne Hülfe des Auslandes bestehen, und dieses Extrem liegt auch nicht im deutschen Karakter und Wesen. Aber im Urplane dieses Theaters sprach sich der Gedanke deutlich genug aus, eine Vergnügungs- und Kunstanstalt hauptsächlich auf Nationales zu gründen, durch Pflege, Förderung und Veredlung des Nationalen ihr Dasein zu sichern, zu einer Ehrensache der Residenz zu machen, nach und nach wohlthuend auf die übrigen Theater Deutschlands einzuwirken. Und diesem Allen schnurgerade entgegen entwickelte sich bald das Streben und Wirken der Anstalt. Statt mit dem schönen Reichthume an Mitteln dem deutschen Komus in Oper, Sing- und Liederspiel, in Lustspiel und Posse, einen fruchtbaren Boden zu schaffen, das so warme und lebendige Publikum an Vorliebe für Deutsches und an vernünftige Beurtheilung zu gewöhnen, Dichter und Tonsetzer auf jede denkbare Weise zu ermuntern — verwendete man alle Liebe und Sorge auf das französische Vaudeville und erhob diesen Bastard zum wahren Baal, auf dessen Altar alles Uebrige geopfert wurde. Als, wie leicht vorherzusehen und oft gepredigt worden war, die Vergoldung von dem Götzen bald verschwand und die deutschen Theater beinahe sämmtlich mit dem Vaudeville-Gift inficirt waren, kam jene weltberühmte Oper der Sonntag.

Ungeheuer lächerlich machte sich damals ein großer Theil der Tageskritik durch das ziemlich unumwundene Geschrei, daß ein so treffliches Ensemble von Sängern, Chor und Orchester für ein Theater zweiten Ranges gleichsam unschicklich wäre, als ob nicht jedes Theater

Digitized by Google

die natürliche Pflicht hätte, das Höchste darin zu erstreben! Sehr in Vorurtheil befangen äußerte sich manche Stimme darüber, daß so hohe Gehalte bewilligt worden. Aber wollte diese Bühne ausgezeichnete Leute gewinnen, so mußte sie nothwendig durch höhere Gehalte anlocken, da sie nicht gleich den beiden königlichen Theatern das lebenslängliche Engagement mit auf die Wagschale legen konnte. Ueberdies hatten nur die beiden eigentlichen Träger der ganzen Oper, Henriette Sonntag und Jos. Spitzeder, ungewöhnlich hohe Gehalte, und man darf wohl — abgesehen von dem ungewöhnlichen Werthe beider, fragen: warum soll nicht der Künstler, welcher hauptsächlich die Größe der Einnahme durch sein Wirken bedingt, auch verhältnißmäßig mehr von dem Ertrage seines Wirkens beziehen, als die Uebrigen? Nicht diese Gehalte ruinirten, sondern eine Menge damals sich einschleichender Extravaganzen in Nebendingen.

Aber gerecht ist der Vorwurf, daß man jenes wahrhaft unwiderstehliche Ensemble abermals nicht dazu benutzte, darauf eine deutsche komische Oper, ein deutsches Singspiel zu gründen, eine unversiegbare Quelle sich heranzubilden, welche über das Wirken und Leben jener Künstler hinaus nachhaltig hätte bleiben können. Nein! Abermals überließ man sich dem glänzenden Eindrucke des Augenblicks, indem man das Rossinithum zum Baal erhob, die französische Oper daneben cultivirte, um Herbeischaffung des Deutschen, um Gründung einer neuen deutschen komischen Oper sich wenig oder gar nicht kümmerte, das einzige dauernde und für ganz Deutschland ersprießliche Element abermals vernachlässigte. Tonsetzer machen kann freilich kein Theater der Welt, aber ein Theater mit solchen Mitteln und so splendider Laune konnte wohl anregen, fördern, für ganz Deutschland ein belebendes Beispiel geben. Weil es dies nicht gethan hat, mußte es fallen, sobald jene Glanzperiode vorüber war.

An diesem Allen war jedoch nicht Wilhelm Beer allein oder hauptsächlich Schuld, sondern die stets nur Unheil fördernde Vielköpfigkeit, wobei auch die besten einzelnen Köpfe und Willen gewöhnlich einer Art von Verblendung und Eigensinn nicht entgehen können. Ueber jenes merkwürdige Theater ausführlich zu sprechen, ist wohl der Mühe werth. Ich glaube Beruf dazu zu haben, da dessen technische Leitung im ersten glücklichen Jahr mir zufällig zu Theil geworden, ich werde diesen interessanten Theil der Geschichte des deutschen Theaters ausführlich und offen besprechen, und daran knüpfen, was sich über die Theater von Magdeburg und Breslau von selbst ergiebt, aber dazu bedarf es eines eigenen Bändchens.

48) Muß es nicht heißen: als dramatischen Componisten? — Man verzeihe diese Frage, da sie wahrscheinlich nur einen Druckfehler betrifft.

49) Der 1797 zu Leipzig verstorbene Schüler und Nachfolger von J. S. Bach und bedeutender Tonsetzer J. F. Doles schreibt

Digitized by Google

1790 in der Vorrede zu einer seiner Cantaten: „Es ist klar, daß diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Contrapunktes ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen ꝛc. Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? Sie sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefen der Harmonie durchschaut, mit der Setzkunst vertraut ist, an der Beobachtung der Regeln, an den großen Schwierigkeiten, die der Componist oder ein Spieler überwanden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künstlich und glücklich ein Tonsetzer sein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wußte.

„Hat denn aber die Musik die Belustigung des Verstandes zum Endzweck? Soll man ein Tonstück so wie eine Uhr wegen ihrer künstlichen Zusammensetzung bewundern, und sind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der größte Theil derselben, solche gelehrte Kenner der Musik, oder wird nur um dieser oft sehr wenigen Kenner willen Kirchenmusik gemacht? Die mehrsten Menschen, welche Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Setzkunst, und folglich auch nicht mehr von den intellectuellen Schönheiten eines solchen Satzes; sie sind blos Liebhaber und oft in dem eingeschränktesten Sinne. Wie können aber diese Wohlgefallen an einem harmonischen und unrhythmischen Wirrwarre finden, der in sehr vielen fugenartig gesetzten Kirchenmusiken herrscht? Eine solche Musik giebt weder ihrem Verstande etwas zu verstehen, noch ihrem Herzen etwas Interessantes zu fühlen, und man wird sichtbar gewahr, daß der größte Haufe bei Aufführung und Anhörung derselben Langeweile, wo nicht Mißvergnügen empfindet. Aber gewiß wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein süßer Gesang, eine deutliche Harmonie, und faßlicher Rhythmus herrscht. Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines Jeden, der an öffentlicher Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern sei es von mir, der ich ein Schüler des seligen Sebastian Bach's bin, und selbst viel im Fugenstyle componirt habe, die höhere (?) Tonsetzkunst herabzuwürdigen oder gar zu verwerfen. Nein! ich mißbillige nur deren unschickliche Anwendung. Wenn ich eine Versammlung gelehrter Tonkünstler zu Zuhörern habe, so würde ich mich freilich gern mit einer tiefdurchdachten Fuge auf der Orgel ꝛc. hören lassen, aber nicht so in der Kirchenmusik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Absicht ungelehrte Zuhörer zu rühren.“ — Was der wackere Doles so klar und wahr hier über Kirchenmusik ausspricht, muß in noch höherem

Digitized by Google

Grade von der Oper, und im höchsten Grade von der komischen Oper gelten. — Der gelehrte und geistvolle Herr von Drieberg äußert sich 1835 in seinem Wörterbuch der griechischen Musik noch energischer über diesen Punkt, mitunter etwas zu herb. Er sagt so unter Anderem: „Es ist naturgemäß, einen rhythmischen Abschnitt in einer höheren oder tieferen Lage zu wiederholen. Im doppelten Contrapunkt der Neueren (d. h. überhaupt der modern europäischen Musik im Gegensatze zur antiken) geschieht aber die höhere oder tiefere Wiederholung eines Satzes mit der Nebenbedingung, daß die übrigen Stimmen ihren vorigen Gang beibehalten. Hierdurch wird dieser Contrapunkt zu einer höchst sinnlosen Künstelei. — Prüft man, frei von Vorurtheilen, die Grundsätze und Regeln, nach welchen die Fuge angefertigt werden muß, so hält man es für kaum möglich, daß dies Alles außerhalb des Tollhauses hat können ersonnen werden. Nirgends gewahrt man einen anderen Zweck, als den, selbstgeschaffene Schwierigkeiten zu überwinden. Der Fugencomponist steht daher mit dem Seiltänzer auf derselben Kunststufe. — Generalbaß nennt man in der neueren Musik einen Baß, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie durch Ziffern und andere Zeichen angegeben wird. Diese Einrichtung kannten die Griechen nicht, und auch die neuere Musik kann ihrer entbehren. Denn bedenkt man, daß durch Ziffern blos die Harmonie, nicht aber der Rhythmus angegeben wird; daß selbst die Bezeichnung der Harmonie durch Ziffern höchst weitläufig, verworren und unvollständig ist, so daß das Entziffern beziffferter Bässe eine Uebung von mehreren Jahren erfordert, hingegen Accorde, in Noten ausgeschrieben, von jedem Schüler gespielt werden können; so sieht man leicht, daß das ganze Ziffern-Unwesen nichts weiter als ein musikalischer Charlatanismus ist."

Etwas Uebertreibung und Emphase in den Ausdrücken abgerechnet, bemerken wir wohl, daß Herr von Drieberg so ziemlich dasselbe äußert und denkt, wie oben Doles. Der Sinn seiner Expectoration gegen den Contrapunkt gilt indessen nur der falschen Anwendung desselben, dem ganz unpoetischen und widersinnigen Mißbrauche, und ist in sofern höchst beachtenswerth. Aber deßhalb vom ernstesten Studium der Contrapunkt-Lehre sich abhalten lassen, wäre eben so lächerlich, da ohne gediegene Kenntnisse hierin ein Tonsetzer es schwerlich weit bringen wird. Doles und Drieberg haben wohl nur den allgemein gültigen und unumstößlichen Satz aufstellen wollen: wer bei kirchlicher oder dramatischer Composition die contrapunktisirende Arbeit als Hauptsache und Kern der Aufgabe betrachtet, hat eine eben so irrige Ansicht von Geist und Wesen der Musik, als — wer die contrapunktischen Lehren zur Composition entbehren zu können glaubt. Die Lehre des Contrapunkts ist ein vortreffliches, ja unentbehrliches Mittel bei jeder Composition, aber bei irgend einer poe-

Digitized by Google

tischen Composition kann sie niemals vernünftiger Weise als Zweck betrachtet werden, denn reimen ist dabei nicht die Aufgabe, sondern dichten! — Uebrigens sind es nicht etwa diese Herren allein, welche gegen den contrapunktischen Mißverstand und Mißbrauch zu Felde ziehen. Der geniale Bethoven sagt darüber einmal unumwunden: „Im künstlerischen Sinne sind die allermeisten der Contrapunkte so gut als unbrauchbar ꝛc.“ und „man sollte glauben, daß der gesunde Menschenverstand an solchen kindischen Spielereien niemals Behagen finden konnte.“ Eben so äußert sich der Dresdner Kapellmeister J. D. Heinichen 1728 in seiner Anleitung zum Generalbaß: „Ich behaupte mit allen erfahrenen praktischen Tonkünstlern, welche den wahren Zweck der Musik gegen die wesentliche Natur des Contrapunkts halten, daß 1) die meisten Arten (etliche wenige ausgenommen) allein auf das Gesicht und auf todte Notenkünstelei, nicht aber auf das Gehör gegründet sind; 2) daß, je mehr man sich in Ausführung solcher erzwungenen Künste vertieft, je mehr muß man nothwendiger Weise von dem Gehör und dem wahren Zwecke der Musik abweichen; 3) daß daher diejenigen Zeilen einer Composition für seltene Meisterstücke zu rechnen sind, in denen viel papierene Künste und eben so viel Geschmack und Geist sich vereinen; 4) daß der Mißbrauch der Contrapunkte der nächste Weg zu der musikalischen Pedanterie sei, wodurch manches gute Talent verloren geht; 5) daß der meiste Theil der Contrapunkte an sich selbst zwar arbeitsam, aber nicht künstlich sei; 6) daß man aus jedem albernen Menschen einen ungesalzenen Contrapunktisten, aber keinen geschmackvollen Tonsetzer bilden kann, und endlich 7) daß es in der Musik weit schönere, viel künstlichere Sachen giebt, das höchste Ziel dieser Kunst zu erreichen, als alle erzwungenen Contrapunktsregeln ꝛc.“ Diese sieben Glaubensartikel sind wohl klar und bündig genug, und erklären wahrscheinlich manche Ursache des Mißfallens mancher deutschen Opern deutlicher, als die obigen, ewig wiederholten Behauptungen und Bemäntelungen.

50) Seitdem war ich so glücklich, Reissiger's Schiffbruch der Medusa unter seiner Leitung zu hören. Eine schön gedachte, oft sehr tief empfundene, frei gearbeitete Composition; mit einzelnen Massen, welche an Erschütterndem dem Gefangenenchor im Fidelio nahe kommen; mit komischen Scenen voll leichten Scherzes und drastischer Drolligkeit. Dennoch kann dieses höchst schätzenswerthe deutsche Werk von der Bühne herab ein glänzendes Geschick nicht wohl erleben, und zwar, meines Erachtens, aus folgenden Gründen: Es ist des Fleißes und der Orchesterpracht darin zu viel verschwendet, komische Scenen und Recitative sind eben so reich und voll mit Accompagnement begabt, wie die großartigsten Scenen; den ersten Tenor abgerechnet, sind die Solostimmen mehr rhetorisch behandelt, als für den poetischen Eindruck vortheilhaft ist. So wird dem Ohre und der Seele des Zuhörers kaum ein Moment der Ruhe und Erholung gegönnt, beide

Digitized by Google

werden fortwährend in der Spannung eines tosend brandenden Meeres gehalten, berauscht und ermattet, worin die mancherlei wahren Schönheiten verloren gehen müssen. Alle geistreichen Gedanken und köstlichen Gebilde der Phantasie sind wie absichtlich hinter Massen künstlicher Arbeit versteckt für das Ohr des Publikums, zeigen sich nur dem Auge beim Durchlesen der Partitur. Die Hauptsache tritt zu viel in den Hintergrund, die Poesie erscheint arm im Prunkgewande des Satzes und der Harmonie.

51) Man liebt bei uns in allen Dingen sich auf Autoritäten zu stützen, Autoritäten gleichsam für sich denken zu lassen. So will ich denn hier, statt meiner eigenen Ansichten, die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung, welche als Autorität gilt, sprechen lassen. Sie sagt in ihrem Jahrgange 1835, S. 666 ff.

„Diese Liebe (zur freien, schönen Natur) ist es, die den Künstler, den echten, ziert und macht, daß er Alles, was er schafft, aus sich schafft, nach der urkräftig herrschenden Idee, die in ihm lebt und webt, die, Alles überwindend oder Alles entbehrend, der Inhalt seines ganzen Lebens geworden ist; daß er seinem Genius folgt; in den Augenblicken, wo es hell wird in seinem Innern, sorglos nachbildet, was das innere Seelen-Auge schaut, und nicht durch äußere, wenn auch sonst achtungswertheste Anlässe an sich antreiben läßt, Werke hervorzurufen, die, auf diese Weise entstanden, nimmer entsprechen können dem eigentlichsten Wesen der Kunst. Denn sind das Schöne, Gute und Wahre nichts Anderes als Eigenschaften, als Gebilde eines einzigen göttlichen Wesens, die der Künstler durch seine Töne ausdrückt, und die, hindurchschwebend durch den weiten Raum von einer nur geahnten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur, hier alle echten Kunstwerke erstehen lassen: so muß auch da hinauf der Tonkünstler blicken mit kindlich reinem Sinne, wenn es ihm hell werden soll im Innern, und dann zum weiteren Gelingen sich mit lichtgebadetem Auge fleißig umschauen in der weiten göttlichen Schöpfung mit eigenem Dichtergeiste aber, nicht den Copirgriffel in der Hand, der alles geistige Auffassen hemmt; und erfüllt die Beschauung göttlicher Werke die, großer Eindrücke volle Seele noch mehr mit lichter Begeisterung, so richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung, — was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, findet er hier als regelnden Kanon. Lindpaintner kannte und befolgte diesen ewig wahren Grundsatz, und so läßt sich auch die außerordentliche Fruchtbarkeit erklären, mit welcher er bei aller Vorsicht und Gründlichkeit bisher als Componist thätig war, und die erstaunlich kurze Zeit, in welcher er mehre seiner größeren Werke in's Leben rief. — Den überaus melodie- und in seiner Art kunstreichen „Joco" z. B. schrieb er in nicht mehr als 14 Tagen, und vor kurzer Zeit noch, als er vom Thüring.-Sächs. Musikvereine um eine neue „großartige Instrumentalcomposition" zur

Digitized by Google

Feier des bevorſtehenden großen Muſikfeſtes in Halle auf eine eben ſo ehrenvolle als auszeichnende Weiſe erſucht wurde, ſetzte er in Langenargen, einem höchſt romantiſch gelegenen Dorfe am Bodenſee, wo er (wieder ein merkwürdiger Zug ſeines Karakters) ſtatt große Luſtreiſen in größere Städte zu machen, die 2 monatlichen Theaterferien ganz im Stillen zubrachte, eine große Feſtouvertüre in 6 Tagen, wie aus einem Guſſe, die ein Meiſterwerk reiner Tonkunſt genannt werden muß. „Ich konnte mit Luſt arbeiten," antwortete er mir, als ich dieſe Fertigkeit bewunderte, „die Ausſicht auf den See durch die 4 Fenſter meines reinlichen Landſtübchens ſtärkte meinen Geiſt, und keine niedrige Seele trübte meine Heiterkeit." — Darin freilich, daß L. jederzeit und Alles, was er ſchreibt, ſo und auf keine andere Weiſe, nur nach dem höchſten und eigentlichſten Ziele der Kunſt ſtrebend, componirt — darin freilich liegt eines Theils auch der Grund, warum namentlich mehre ſeiner dramatiſchen Werke beim erſten Hören nicht Jedermann anſprechen, und warum ſie, auch bei öfterer Wiederholung, nothwendig einen gleichen oder wenigſtens doch verwandten Sinn erfordern, einen höheren Grad von Bildung und ein verfeinertes Kunſtgefühl vorausſetzen, um den Eindruck hervorbringen zu können, den hervorzubringen ſie im Stande ſind, und den er ihrer ganzen Anlage und Ausarbeitung zum Zwecke ſetzte. Der Menge fehlt aber dieſer Sinn; ſie verlangt, und in neuerer Zeit noch mehr als je, nach Aeußerlichkeit, nach heftigſter Erſchütterung ihres Nervenſyſtems durch äußere Mittel; ohne dieſe geht auch die ſchönſte Muſik ſpurlos an ihren Ohren vorüber, zumal wenn dieſelbe, wie dies z. B. bei Mozart und Bethoven (mit denen L. hierin die größte Aehnlichkeit hat) immer der Fall iſt, das Anmuthige nur Sache der Form und nicht eigentlichen Zweck des Kunſtwerkes ſein läßt; und L. verſchmäht dergleichen äußerlichen Prunk als unwürdige Kunſtlächerlichkeiten überall, wo er Töne ſchafft. Eine Stelle z. B., wie das Uniſono im 2. Acte von Bellini's „Montecchi e Capuleti" — wer zeigt mir einen ähnlichen muſikaliſchen Spaß in irgend einem Werke Lindpaintner's? Jenes Uniſono aber hat, wo es noch geſungen wurde, das erſte, zweite und dritte Mal Effect, Bellini unter der Menge einen Namen gemacht. Indeß wendet ſich dieſe auch beim fünften und ſechſten Male ſchon wieder gleichgültig davon ab, während ſie Lindpaintner's Muſik, in ſeinem „Vampyr" z. B., immer mehr ſchätzen lernt und ſchätzt, je öfter und länger ſie ſie hört. Nur Folge von der glücklichſten Verwendung der Kunſtmittel und von der richtigſten Anſchauung und Auffaſſung des Kunſtwerks kann dies ſein. Und hier erblicken wir ihn denn auch gerade auf der Höhe, auf welcher er bis auf den heutigen Tag noch unerreicht daſteht: daß er neben dem karakteriſtiſchen Ausdrucke der höheren Dichtung — der untergeordneten Form ſeiner Werke auch die wohlthuende Anmuth im Satze zu verleihen weiß: eine ſchwere Aufgabe, die Künſtler, welche nicht

Digitized by Google

von Natur aus mit einem solch leichten Sinne, einer so gefälligen Seele begabt sind wie L., niemals zu lösen im Stande sein werden. Alle Operntexte, welche L. bisher in Musik gesetzt hat, sind gegenüber von ihm noch immer viel zu wenig romantisch, widerstreiten noch immer viel zu viel seiner eigenthümlichen Denk- und Sinnesart. Dort, in der reinen Instrumentalmusik und im Liede, hat er daher seinen eigentlichen Beruf, regt sich und zielt seine ganze Kraft. Ein jedes seiner höheren Instrumentalstücke hat, über die blos regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über das gehaltlose Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, je nach der karakteristischen Verschiedenheit seiner inneren und äußeren Form einen bestimmten poetischen Inhalt, und faßt seine lyrischen Vorwürfe nicht in einer genaueren Besonderheit auf, sondern belebt — wie es soll — durch allgemeine Ideen seine Tonreihen, die bei dem natürlichen Verschmelzen von L's. bezeichneter Subjectivität damit jedes fühlende Herz ohne Ausnahme bewegen. Selbst bei den Ouvertüren ist das der Fall, die doch, an und für sich betrachtet, keine völlig selbstständige Form der reinen Tondichtung mehr ausmachen, da ihr ästhetischer Gehalt näher bedingt wird durch das darauf folgende eigentliche Kunstwerk, Oratorium oder Oper; von ihm aber, die Ouvertüre zur „Bürgschaft" allenfalls ausgenommen, durchgehends in ihrer höchsten artistischen Vollendung aufgefaßt werden, nicht als ein summarischer Auszug aus der Oper ꝛc., sondern als ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; nicht als ein atomistisches, sondern ein vollkommen dynamistisches Tonwerk; nicht als ein Elenchus des nachfolgenden Ganzen, sondern als eine wirkliche bedeutungsvolle Vorbereitung zu der kommenden größeren Dichtung. — Gehen wir um nur einige wenige Decennien zurück in der Geschichte unserer Kunst, so kann uns nicht entgehen, daß in dieser Zeit die Instrumentalmusik auf ganz neuen Wegen zu einer bewunderungswürdigen Höhe gelangt ist. Besonders waren es Haydn, Mozart und Bethoven, die fördernd auf ihre weitere Ausbildung hinwirkten. Mit letzterem ist aber auch die Epoche abgeschlossen; was nach ihm noch in diesem Theile der Kunst Vortreffliches geleistet wurde, erhebt sich nicht über die von Haydn und Mozart geschaffene und von Bethoven noch fester begründete und bestimmter abgeschlossene Manier der Zeit; nur Lindpaintner läßt neben seinem mächtigen Rival Friedrich Schneider hier noch ein weiter entferntes, schönes erreichbares Ziel voraussehen. Dem halbkundigen bleibt sie ein Räthsel, den Eingeweiheten reißt sie zur Bewunderung hin, die Art und Weise, wie er die vorhandenen Kunstmittel, die Instrumente und verschiedenen Stimmen, einzeln und combinirt, beschäftigt, benutzt, ordnet, an einander reihet, — immer im rechten Verfolgen des höchsten und eigentlichsten Zwecks. Nicht in der Zeit lebt er hier; alles Bisherige in sich vereinend, hat er sich unverkennbar durch sie über sie emporgearbeitet, eine ganz neue Epoche

Digitized by Google

bildend und vorbereitend, in der manches große Talent vielleicht einen Lorbeerzweig sich brechen wird von dem Baume, den er pflanzte. Eine gedankenreiche, wohl eingreifende Führung des Basses pflegen die Kritiker als eins der sichersten Kennzeichen tüchtiger Bildung im Satze anzusehen: ist dieser Grundsatz richtig, so müssen wir L. den tiefsten und reichsten Harmoniesinn zusprechen, der je an einem Componisten angestaunt wurde. Bethoven, der mehr in homophonen Sätzen webte, führte seine Bässe meistens zu selbstständig, ja einsiedlerisch möchte man sagen; Haydn behandelte sie eigen, aber zuweilen fast zu frisch und nett; Lindpaintner läßt die seinen überall ernst, kraftvoll, würdig erscheinen, nicht selten in einem ganz eigenthümlichen besonderen Gange (wie z. B. gleich vorn in der Einleitung und dem ersten Chore zum „Jüngling von Nain"), bald als karakteristischer Gegensatz zu der Gesammtheit der übrigen Stimmen, bald ganz entfernt bleibend von dem Gewebe derselben, bald sich innig und traut an sie anschließend, sie unterstützend, begleitend oder tragend. Nicht anders verhält es sich mit allen übrigen Stimmen; eine jede wird von ihm in rechtester Weise und zu rechtestem Zwecke gebraucht, eine jede ergeht sich frei, als wäre sie nur um ihrer selbst willen und allein da, selbst im bloßen Accompagnement, und alle verweben sich doch von selbst wieder in ihrer höchsten Freiheit zur bewunderungswürdigsten Einheit. Seb. Bach stellte Stimme auf Stimme, die Gesetze des doppelten Contrapunktes gaben ihm die Richtschnur, von der er ausging, seine Harmonie zu bilden; Mozart und Haydn sagten sich im Allgemeinen ganz und gar los von allen solchen Gesetzen und gefielen sich in einer kindesunschuldigen, einer wie der blaue Himmel reinen Klarheit der Instrumentation; Bethoven sagte es mehr zu, in Nebel oder Sturm, oder in den Rosenduft einer irdischen Nacht uns zu führen; Lindpaintner faßt Alles zusammen und entwickelt den harmonischen Satz zu einem immer reicheren und freieren Gewebe, die Harmonie ist ihm Grundlage dabei, von der er unter Leitung einer Haupt- oder Melodienstimme homophon ausgeht, und die Emancipation einer jeden anderen Stimme bleibt ihm dabei feststehende Regel, der nur eigentlich die Formen des doppelten Contrapunktes — hier aber auch mit ganzer Kraft — dienen. So hat er sich wahrhaft hineingewebt in die Stimmen seiner Instrumentenwelt, eine jede davon ihm ein eigenes sprachfähiges Organ für die verschiedenen Regungen seiner Seele darbietend; und fühlt er sich — wie der Bramin seiner gestaltenreicheren Thier- und Pflanzenwelt — ihnen verwandter fast, als dem menschlichen Wesen. — Eine solche Art von Stimmführung, eine solche tief durchdachte Verwendung aller Mittel, welche die Musik zur Gestaltung ihrer Werke darbietet, genau und richtig zu würdigen, zu begreifen und zu fühlen — dazu gehört freilich auch eine mehr als gewöhnliche Kenntniß und Bildung der Kunst, die einer kommenden Zeit noch

Digitized by Google

vorbehalten zu sein scheint, welche L., der ganze Meister, als König der Instrumentation weise hier bevormundet, Werke zum eigentlichsten Studium ihr aufbehaltend, — kein Wunder, daß dem Laien das entgeht, wenn der Priester des Apoll es sich kaum zu erklären weiß!" — Ohne Zweifel ist Meister Lindpaintner's verwickeltster Satz klarer als diese Ansicht über ihn, und die Emphase eines solchen Hyperbolisirenden wäre auch ohne die etwas boshafte Beifügung der Nachreime von der Redaction Jedem augenscheinlich geworden. Diese Art zu loben ist für den Gelobten in der Regel gefährlicher als der bitterste Tadel, ohne auf irgend eine Weise zu fördern und zu nützen; sie stachelt die Eitelkeit anderer Meister zum schlimmen Neide, und das Publikum überall zu Erwartungen, welche kaum von irgend einem Sterblichen zu erfüllen sind. Lindpaintner ist ein so talentvoller und würdiger Meister, daß er in der That eine gemessene und klare Betrachtung wohl verdiente.

Stellen wir daneben die allgemeine Ansicht eines glänzenden philosophischen Kopfes über Musik, so wird sich wohl Manches im Obigen von selbst aufklären und ausgleichen.

Lamennais sagt im 9. Buche seiner Skizze einer Philosophie (Esquisse d'une philosophie) eben so prägnant wie passend:

„Die drei musikalischen Elemente, der Rhythmus, der Takt und die Bewegung tragen alle zum Ausdruck bei, sind aber der Ausdruck nicht selbst. Der Zweck der Musik beruht in Darstellung des unendlich Schönen, und was sie zu reproduciren trachtet, ist nicht was ist, so wie es ist, sondern der ewige Typus, das ideale Muster der Dinge, das gleichsam hinter diesen verborgen ist. Die Musik also ahmt nicht nach, sie schafft. Durch sie stellt der Mensch seine Ideen von Gott und der Welt, er stellt sich selbst dar in seinen Beziehungen zur höchsten Ursache, in seinen Verhältnissen zu seines Gleichen und zur Natur, indem er nicht die Idee selbst, sondern das mit derselben verknüpfte Gefühl ausspricht. Der Ausdruck also entspringt aus den moralischen Gesetzen, der Intelligenz und der Liebe. Dazu ist ein Vermögen erfordert, verschieden vom Rhythmus, von der Bewegung, vom Takte, doch mit allen dreien in enger Berührung. Es nöthigt uns, verschiedene Ordnungen von Tönen zu denken, entsprechend den verschiedenen Ordnungen der Gefühle, und in jeder dieser Ordnungen zahllose Nuancen, sie mögen aus einer unbestimmten Anzahl einfacher Töne oder aus der Combination mehrerer Töne hervorgehen. Der Künstler hat dies Vermögen des Ausdruckes in Anwendung zu bringen und muß daher die Fähigkeit besitzen, das Gefühl sich anzueignen, das er ausdrücken will. Geschieht dies, so geht er aus sich in sein Werk über, und zwar unter der Form seiner besonderen Art zu empfinden, so daß er, indem er diese ausdrückt, sich selbst ausdrückt. Ein Gleiches gilt von dem, der das musikalische Werk ausführt. Daher finden wir in der Composition, wie in der Ausführung

Digitized by Google

Etwas, was wir den Accent nennen möchten. Dieſer Accent iſt der Widerhall der inneren Natur des Künſtlers. Sonach aber beſteht der Ausdruck aus zwei verbundenen Elementen.

„Harmonie und Melodie ſind Zweige einer gemeinſamen Wurzel. Die Harmonie macht die niedrigere Welt und die Verhältniſſe der Weſen dieſer Welt zu einander anſchaulich, iſt die Stimme derſelben. Die harmoniſchen Verhältniſſe durchdringen ſich nicht ſo, daß daraus eine Einheit, welche einem wirklichen Gedanken entſpräche, hervorgeht; ſie bilden keinen Sinn, weil ſie nicht aus einer intelligenten Natur hervorgehen; ſie gründen ſich vielmehr auf die phyſiſchen Geſetze der Reſonanz und hängen von dieſen Geſetzen ſo ab, wie die Verhältniſſe der auf den Geſichtsſinn bezüglichen äußeren Formen den geometriſchen Geſetzen unterworfen ſind; und dieſe Ordnungen werden durch die Zahl repräſentirt. Die aus einem urſprünglichen Accorde erzeugten Reihen der Accorde entſprechen dann den Verhältniſſen, welche die weſentlichen und inneren Formen der Dinge mit einander verbinden.

„Die Melodie, eine Reihe von beſtimmten Tönen, welche einander hervorrufen und ſich an einander knüpfen, wie Worte in der Rede, entſpricht dem mit der Idee unzertrennlich verbundenen Gefühl, und drückt es als das Weſen aus, welches, wenn es das unendlich Schöne in ſeiner Unwandelbarkeit beſchaut, ſich in Liebe, die ſein Leben wird, mit demſelben vereinigt und daſſelbe ſucht, und daſſelbe mit Entzücken unter dem geheimnißvollen Schleier ſeiner irdiſchen Manifeſtationen erblickt, und mit einem immer neu erwachenden Sehnen es zu reproduciren trachtet. Nichts von allem dem zeigt ſich in der Körperwelt, noch in dem Reiche, das von den rein phyſiologiſchen Geſetzen regiert wird.

„Die Harmonie iſt mit der Melodie verknüpft, wie die Natur mit dem Menſchen; ſie muß aber der Melodie untergeordnet ſein, wie die Natur dem Menſchen, gleich wie bei der Malerei die Farbe der Zeichnung."

52) C. B. von Miltitz erklärt in ſeinem Aufſatze: „Was iſt klaſſiſch in der Muſik?" ſehr analog in anderer Beziehung, was wir hier in Betreff der Oper andeuten und was nicht oft genug wiederholt werden kann. Er ſagt im Laufe jener Abhandlung: „Unter Claſſicität verſtehen wir: Vollkommene Schönheit des Stoffs und der Darſtellung in der innigſten Durchdringung. — Malerei, Bildhauerei und die redenden Künſte ſind keinem Zeitgeſchmacke unterworfen. Was zu Phidias, Raphael's, Horaz und Schiller's Zeit ſchön hieß, wird noch jetzt dafür gelten. Nicht ſo in der Muſik. Zuerſt iſt die Muſik, im europäiſchen Sinne genommen, eine weit jüngere Kunſt, und, ſonderbar genug, alle Werke der früheren Zeit waren nur grammatiſch correct, keineswegs aber poetiſch ſchön oder gar geſchmackvoll. Man hatte ſo viel mit dem Stoff zu thun, das Ohr ſelbſt war noch ſo ungebildet,

Digitized by Google

daß man genaue Befolgung der halb mathematisch, halb akustisch bestimmten Fortschreitung für das Höchste hielt, was zu erlangen sei. In späteren Jahrhunderten trat arithmetische Künstlichkeit, die in Künstelei ausartete, an die Stelle, aber von genialer Auffassung und Darstellung einer Empfindung — also von wahrer Kunst — war noch immer keine Rede. Dies ging fort, bis der sogenannte freie Styl und mit ihm die Möglichkeit eintrat, den Textesworten einen eigenthümlichen und anderen Ausdruck zu geben, als die harmonisch strenge Behandlung vorschrieb. In Volksliedern mochte früher wohl hin und wieder Wahrheit, Phantasie und Natur aufgetaucht haben, allein diese gehörte eben nur dem Volke, und die trockene Wissenschaft nahm in ihrer Prüderie keine Notiz davon. Was also von 1600 bis etwa 1740 componirt ward, das kann für Kammer und Theater — denn die Kirchenmusik blieb bei ihrer Strenge — mitunter klassisch für seine Zeit gewesen sein. Für unsere jetzigen Einsichten kann es nicht mehr dafür gelten, weil unser jetziger geläuterter Geschmack eine geistreichere Auffassung des Textes (überhaupt der Tendenz) und eine lebendige Colorirung der Harmonie durch die so sehr vorgeschrittene Instrumentalmusik verlangt. Unser Zeitalter deshalb tadeln und es zu dem Ungeschmack der früheren Periode zurückführen wollen, hieße von Vestris oder der Taglioni verlangen, sie sollten in Holzschuhen tanzen, weil bei Entstehung des Tanzes man wahrscheinlich keine anderen gehabt habe.

„Wenn also irgend eine Gesellschaft oder Gesangsakademie z. B. eine Reihe von Jahren hintereinander alljährlich eine große klassische Musik, z. B. ein Oratorium, oder eine Messe, Cantate, oder wie es Namen haben mag, aufzuführen gedächte, so würde sie ihre Aufgabe sehr unvollkommen lösen, wenn sie, um sogenannte klassische Stücke zu geben, blos Bach'sche, Graun'sche und Händel'sche Musiken aufführen wollte. Diese Werke sind klassisch, aber nur für ihre Zeit und deren Begriffe. Man soll ihre Trefflichkeit anerkennen und bisweilen eins derselben zu Gehör bringen, allein eine Pietät gegen die Vorfahren, die zur blinden Ungerechtigkeit gegen die Nachfolger wird, ist Impietät, Einseitigkeit. Was jene alten Meister auszeichnete, war ihre contrapunktische Kunst. Allein sie haben sie ja auf ihre Nachkommen übertragen; denn daß Homilius, Weinlig, Naumann, Mozart, Haydn, Spohr und so viele Andere auch Fugen zu machen wußten und noch wissen, wird Niemand leugnen, der etwas von der Sache versteht; ein Solcher wird aber auch nicht in Abrede stellen können, daß die Händel'schen, Bach'schen ꝛc. Arien größtentheils sehr langweilig und geschmacklos sind. Alles Exorcisiren der Altgläubigen gegen diese Behauptung wird auch nichts helfen, denn die immer deutlicher hervortretende Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Werke der früheren Periode spricht laut genug dagegen. Man sieht auch durchaus nicht ein, warum eine Musik voll

Digitized by Google

Phantaſie und Aufſchwung in den Chören, voll Kraft und Kunſt in den fugirten Sätzen, dabei voll Ausdruck und Geſchmack in den Arien, alſo Werke wie die Schöpfung, die 4 letzten Dinge, Chriſtus am Oelberge, Davidde penitente und ſo viele andere neuere, indem ſie die Forderungen der Kunſt und des Zeitgeſchmacks auf eine würdige Art erfüllen, nicht denen vorzuziehen ſein ſollten, die durch ihre Entſtehung vor 70, 80 und 100 Jahren dieſe Vereinigung der Vorzüge für die Jetztwelt nicht haben können.

„Wenn alſo die oben erwähnte Geſellſchaft in einem Jahre ein Oratorium von Händel oder eine Miſſa von Bach zu Gehör gebracht hat, ſo wird ſie nicht nur billiger, ſondern auch ſehr kluger Weiſe im nächſten Jahre ein ähnliches Werk eines neuern, vielleicht gar eines lebenden Componiſten zur Aufführung bringen. Iſt der Componiſt ſelbſt da, um ſein Werk zu dirigiren, ſo wird das Ganze um ſo lebendiger und kräftiger von Statten gehen. Die traurige Erfahrung, daß ſo unwürdige Leidenſchaften, wie Eiferſucht und Künſtlerneid, ein gutes Werk verdrängen, oder blos Werke verſtorbener Componiſten empfehlen, um keine Lebenden aufkommen zu laſſen, ſollte bei einem Comitée oder einem ſachverſtändigen Chef, der den Ausſpruch thut, nicht zu befürchten ſein. Jedenfalls wären ſie mit Verachtung zu betrachten und mit rückſichtsloſer Strenge zu unterdrücken, weil ſie es ſind, die dem wahren Fortſchreiten der Kunſt und ſelbſt der Erhaltung der Liebe dafür im großen Publikum den allermeiſten Eintrag thun.“

Eine Anwendung auf die Verhältniſſe und das Repertoir der Oper macht ſich wohl leicht von ſelbſt: nichts älteres Klaſſiſches führt zur Verwöhnung von Sängern und Publikum, ſtört die Beurtheilungsluſt beider; nur älteres Klaſſiſches führt zur Einſeitigkeit, lähmt alles Fortſchreiten der Sänger und verleidet nothwendig das Theater allmälig dem Publikum, weil es dort nicht findet, was es inſtinktmäßig verlangt und zu ſuchen ein natürliches Recht hat: eine Spiegelung und Förderung der Anſichten und Ergebniſſe ſeiner Zeit.

53) Wer über dieſe Oper mehr leſen will, findet ausführliche Erörterung in der Leipziger Allgemeinen Muſik. Zeitung von 1833, Nr. 35, von deren Redacteur.

54) Bethoven, wie Manche thun, als den Gründer und Vorſteher der ſogenannten neuromantiſchen Muſikſchule zu bezeichnen, iſt offenbar ein zweifacher Irrthum. Denn einmal giebt es wohl unter den Tonſetzern und Muſikern unſerer Zeit Alt- und Neu-Romantiker in ziemlicher Menge, aber eine eigentliche neuromantiſche Schule beſteht wohl nicht, da von einem Lehrgebäude und einem Zuſammenhange von Lehrſätzen derſelben noch nirgends die Rede iſt. Im Gegentheile erſcheint eine Uebereinſtimmung im Allgemeinen bei dieſen Neuromantikern gar nicht, ſondern Anſicht, Glaube und Streben äußern ſich auf ſehr verſchiedene

Digitized by Google

Weise rein individuell, höchstens in kleinen Verbrüderungen, Kliken, Kameraderieen, Sekten, mehr die Willkür und das Verneinen, als ein Gesetz predigend.

Dann ist auch Bethoven selbst kein Heerführer und kein Schulvorsteher (wie G. W. Fink 1838 sehr treffend bemerkte), sondern ein Dichter genialer Schöpfungen, voll herrlicher, bewunderungswürdiger Eigenthümlichkeiten, und seine Werke können allerdings über gar viel belehren und zu herzinniger Freude über die gewonnene Freiheit begeistern, ohne deßhalb für gar viele und arge Freiheiten unserer Zeit Anlaß gegeben zu haben.

Die Freiheit führt zum reinen Denken, Forschen, zum Erstreben der Wahrheit und des Schönen auf sehr verschiedenen Wegen, zur Liebe und Verehrung alles Wahren, Guten, Schönen von und an Andern; aber die Freiheitensucht artet in Verketzerung, Despotie und arge Einseitigkeit aus, hervorzubringen ist nicht ihre Sache, sondern zu zerstören, zu verneinen. Ihr Verdruß äußert sich nicht sowohl in der Ursprünglichkeit und Fülle der eigentlichen Freiheiten-Männer, als vielmehr in der wirren und blinden Nachahmung untergeordneter Geister und mehr schreiender als erzeugender Naturen. Wo die Freiheitenmanie um sich greift, ist die Freiheit am meisten gefährdet und bildet sich naturgemäß bald der Gegensatz in blindem Autoritätsglauben und starrem Orthodoxismus um so greller und brutaler aus.

55) Siehe Allgem. Leipz. Musikal. Zeitung von 1836.

56) Auf die tausendfältig wiederholten allgemeinen Klagen über den Verfall der Musik, das Ende des goldenen Zeitalters ꝛc. gebe ich nicht viel, und ist auch gewiß nicht viel zu geben, wenn man bedenkt, daß in allen menschlichen Dingen von Generation zu Generation dieselbe Klage ertönt. Man lese die Wehklagen eines Baini im 16. Jahrhundert über den Verfall der Musik; die Diatriben eines Samuel Scheid im 17. Jahrhundert über das eingerissene musikalische Verderbniß und die trostlose Antwort seines Freundes Baryphorus darauf; man höre den Altmeister Forkel am Schluß des 18. Jahrhunderts poetisch flennen und bildlich jammern über das Dahinsterben der heiteren Kunst an Alterschwäche, so werden die geistreichen Verachtungsworte gegen seine Zeit von Thibault eben so wenig über den wahren Bestand der Dinge beirren können, als die oft sehr ungeistreichen Anatheme der jüngsten Tage gegen die Zeitgenossen. Es liegt einmal der seltsame Hang in der Menschenbrust, neben dem Vorwärtsstreben immer am behaglichsten rückwärts zu blicken und am schönsten zu finden, was in den Zeiten der eigenen Jugend die lebendigsten Eindrücke auf sie gemacht hatte. Man glaubt lieber an das Verwelken und Mißtönen der ganzen Welt, als an die so natürliche Alteration vom eigenen Auge, Ohr, Geist und Herz.

57) Die, in mancher Hinsicht sonst keineswegs unfruchtbaren,

Digitized by Google

Preisaufgaben können für nationale Herstellung und Erhebung der Oper schwerlich erklecklich wirken, weil sie stets zu vereinzelt erscheinen und dem Volke Ansichten aufdringen wollen, welche dieses in der Regel nicht theilt und daher in der Regel auch, still oder laut protestirend, zurückweist. Aber bald würde die Sache eine andere und erfreuliche Gestalt gewinnen, wenn die 4 großen Städte Deutschlands, welche mehr als ein Theater besitzen, Wien, Berlin, München, Hamburg, sich dazu entschlössen, ihre ersten oder Haupttheater im Gebiete der Oper ausschließlich deutschen Werken zu widmen, und die italienischen wie die französischen Opern lediglich den anderen Bühnen zu überlassen. Gewissenhafte Darstellung der neuen Werke würde bald dem Geschmack des Publikums eine sichere Richtung verleihen und der einmal auf die rechte Bahn geleitete Geschmack des Volks würde auch nicht verfehlen, seine Ansichten für und gegen eben so bestimmt zu erkennen zu geben, wie Franzosen und Italiener solches zu thun gewöhnt sind. Ein Volk, dessen Geschmack Rücksicht findet und welches volle Freiheit seiner Meinungsäußerungen genießt, fühlt sich auch bald zur innigsten und lebendigsten Theilnahme unwillkürlich hingerissen. Wo aber von dem Leben und Blühen einer nationalen Kunst die Rede sein soll, da ist solche Theilnahme des Volks unerläßlich, ohne sie bleibt alle Kritik nur todter Buchstabe, und lähmend durch Lob wie durch Tadel.

Für den Tonsetzer gilt vollkommen dasselbe, was die Leipziger Musikzeitung einmal so nachdrücklich im Allgemeinen über solche Theilnahme an dramatischen Darstellungen sagt:

„Das Beifalls-Bezeugen ist kein leeres Ceremoniel, sondern ein Verständigungs-Zeichen von Seele zu Seele, der elektrische Funke, den die Kunst hervorbringen soll, der Beweis: daß Künstler und Zuhörer in einem Gefühl zusammen treffen; die Probe: daß die Aufgabe richtig aufgelöst ist; mit einem Wort, die Stimme der Kunstanerkennung. Dies soll es sein, und ist es dies — so gewinnt die Kunst, der Künstler, und sein Publikum. Dabei bleibt vorausgesetzt, daß diese Stimme sich billig, gerecht, anständig und human ausspricht. Das Publikum lerne mit Sachkenntniß zuschauen, es weihe nicht dem Platten seinen Beifall, während das Schöne an seiner Kälte erstirbt.

„Das Händeklatschen und Bravorufen ist bis jetzt das einzige Zufriedenheitszeichen geblieben, das beide Theile, Publikum und Schauspieler, gewohnt sind zu geben und zu empfangen. Der dramatische Künstler hat selten mehr für seine besten Leistungen zu hoffen, als die Theilnahme seines warmfühlenden Publikums durch die augenblickliche Anerkennung.

„Schwer ist die Kunst, vergänglich ist ihr Preis.
„Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze,"

sagt Schiller. Was soll der Künstler, welcher Ansprüche macht, mit all

den Bemühungen, die er zur Befriedigung des Publikums, und zur Genugthuung seines Ehrtriebs aufwendet, vor einem Parterre, worin eine Antheillosigkeit herrscht, die eine Todtenstille verbreitet? Was soll der Bescheidene, sich gern Prüfende, der wohl seines Werthes sich nicht unbewußt ist, aber sich doch nicht für fehlerfrei hält? — Wird nicht der erste aus Stolz und Gleichgültigkeit vernachlässigen? der zweite aus Bescheidenheit die Gewißheit verlieren, welche allein die Schöpferin der herrlichen Momente ist, in denen sein Genie mit Bewußtsein innerer Kraft ein Seelen-Gemälde vollendet? Die flammende Begeisterung, die zu solchen Seelen-Gemälden gehört, muß da verlöschen, wo der Darsteller sein Publikum nicht wenigstens mild zu erwärmen hoffen kann.

„Es giebt wohl einige Zuhörer, welche durch Beschäftigung mit abstracten Gegenständen die schnelle Reizbarkeit verloren, aber deren sind wenige, sie können keinen schädlichen Einfluß auf die Stimmung der Mehrzahl haben. Aber desto größer ist die Zahl derjenigen, welche Leute von besserem Gefühl muthlos machen, und sich als Tonangeber aufwerfen, welche kein Licht erlauben, das ihre Brille nicht gestattet, und die Kunst nach Maß und Gewicht ihrer Zerstreuungen abwiegen: denen ist das Gründliche zu lang, die Kürze zu nichtsbedeutend. Wahrheiten machen sie gähnen, in der Sprache der Empfindung sind sie nicht zu Hause, sie wollen an nichts erinnert sein, am wenigsten an das, daß sie selbst nicht wissen, was sie wollen. Sie gehen in's Schauspiel, nicht um etwas zu sehen und zu hören, sondern nur um gesehen und gehört zu werden, starren bald dem, bald jenem in die Augen, schielen nur dann und wann nach dem Theater, sagen ein giftiges Wort, gehen heraus, hinein, hindern das Gute, stören den aufmerksamen Zuschauer — und erklären am Ende Schauspiel und Darsteller für elend. Die bessere Zahl der Zuhörer, welche mit richtigem Gefühl und geradem Menschenverstande urtheilen, und dem Schauspieler und Dichter in allen Schattirungen folgen, möchten nach Momenten, welche sie besonders erfreut oder gerührt haben, gern ihre Befriedigung, ihr inneres Wohlwollen in einem Laut des Antheils äußern, aber da begegnet ihr Auge jenen, von denen sie bekrittelt und belacht zu werden fürchten — die Hände sinken in den Schooß und das Bravo erstirbt auf den Lippen.

„Die Mehrheit sollte die Anmaßung nicht dulden, und frei nach ihrem besseren Empfinden urtheilen. Nicht der kalte Mensch gewappnet mit den Fühlhörnern der Kritik — nicht Leute, welche für leise Berührungen keinen Sinn mehr haben, nur der Genuß- und Gefühlsfähige, der rein Menschliche, kann zur Erhebung der Bühne beitragen. Das Erkennen des Karakteristischen, sei es im Ernsten oder Komischen; das Ergreifen des Worts, der Beifall für eine gelungene Stelle in der Declamation oder mimischen Zeichnung, ist es, was ein Publikum ehrt und auszeichnet. Dem vorzüglichern Künstler werde

Digitized by Google

der ihm gebührende Beifall mit all der Achtung und Würde, welche dem Verdienste zukommt, der Fleiß und das aufkeimende Bestreben werde ermuntert, damit der auf der Bühne Stehende wisse, die Versammlung beobachte und erkenne das Gute. Der Nachlässigkeit werde die Kälte des Publikums fühlbar, und die Anmaßung des Stümpers fühle seinen Zorn. Dann wird der Schauspieler mit Ehrgeiz arbeiten, und die Stimme des Publikums achten. Es ist um die Kunst geschehen, da wo die wirkliche oder scheinbare Antheillosigkeit des Publikums dieses rühmliche Streben nicht befördert."

58) Und in jüngster Zeit das Erstlingswerk eines jungen Tonsetzers: „Prinz Eugen der edle Ritter" von H. Schmidt, als Buch poetisch und populär gedacht, in der Musik mit anerkennungswerther Theaterkenntniß für den Gesang sehr dankbar gehalten, gefällig, lebendig, oft geistreich ausgeführt, dem Ohre und der Phantasie wohlthuend, ohne den Verstand auf den Kopf zu stellen, populär durch und durch, also ganz geschaffen Glück zu machen und den Tonsetzer zu weitern Werken anzufeuern.

59) Etwas umwunden, nicht mit gewohnter Bestimmtheit und durchgreifend genug, spricht sich Goethe gelegentlich über die verschiedenen Karaktere der Musik aus, wie sich solche historisch bei den verschiedenen Völkern Europa's ergeben, indem er sagt:

„Alle neuere Musik wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder daß man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äußeren Sinn genießt, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder daß man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, daß sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

„Nur durch diese Betrachtung, als durch einen ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neueren Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten.

„Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern mußte sich diese Trennung zeigen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleißigen, er wird sich an dem Zusammenklang,

Digitized by Google

an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannigfaltigstem Vortrag bilden kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurfe nicht entgehen, seinem Texte, da er doch zum Gesang einmal Text haben muß, keineswegs genug gethan zu haben.

„Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen, mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich genießen will, ohne an seinem Genuß Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen. Vielleicht läßt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, daß sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse."

Mit der größten Ehrfurcht vor Goethe's Aussprüchen verbinde ich doch hier den Zweifel, ob irgend eine Musik, welche das Ohr beleidigt, eine gute und wünschenswerthe Musik, ein Kunstwerk genannt werden könne. Gewiß eben so wenig, als ein Gemälde, welches dem Auge wehe thut. Denn was dort das Ohr beleidigt und hier dem Auge wehe thut, muß aufgehört haben, schön zu sein, und Schönheit ist doch, meines Erachtens, ein Haupterforderniß jedes Kunstwerks. Dabei ist nicht wohl zu begreifen, wie irgend eine Musik lediglich zum Ohr dringen soll, ohne zugleich das Herz zu berühren, d. h. ohne irgend eine Empfindung in dem Menschen zu erwecken oder zu beleben. Daß übrigens dieselbe Musik nicht alle Herzen auf gleiche Weise, nicht einmal dasselbe Herz in allen Zeiten und unter allen Umständen gleich berühre, ist eine in der Natur des menschlichen Herzens und der Musik selbst tief begründete, und aus der Natur des Ohrs leicht erklärbare Sache.

Die Forderung der Wahrheit, d. h. der Karakteristik in der dramatischen Musik, hebt keineswegs das Gebot der Schönheit auf, weil Wahrheit über die Grenze der Schönheit hinaus nicht mehr für Wahrheit in einem Kunstwerke gelten kann. Gesang, der ohne Rücksicht auf melodische Schönheit nur die Wahrheit des Ausdrucks Wort für Wort erstrebt, hört auf Gesang höherer Art zu sein und streift in das Gebiet des Recitativs, des gebundenen, taktmäßigen Recitativs, welches, lange fortgesetzt, dem Ohre keinen Genuß gewähren kann, das Herz ermüden und die Phantasie nicht tiefer und tiefer in das Kunstwerk einführen, sondern bald davon ablenken wird, wenngleich

Digitized by Google

Verstand und Wissen in behaglicher Ruhe dazu sprechen: Alles hat seine Richtigkeit!

60) Manierirt heißt ein Kunstproduct, dessen Anlage und Plan auf die Auszeichnung und Sonderbarkeit im Ausdrucke und Vortrage der ästhetischen Ideen hingeht, ohne der Idee des Ganzen selbst angemessen zu sein. Die Auszeichnungssucht, das Affectirte, Pretiöse, Prangende und Geschrobene ist allem ästhetischen Vergnügen eben so hinderlich, als dies allein durch Einfachheit, Anspruchslosigkeit und Natürlichkeit befördert werden kann.

61) Manche, sonst recht geistvolle und philosophische Köpfe, gehen in Verachtung der Regeln etwas zu weit, und stiften damit beinahe eben so viel Schlimmes, als jene barbarischen Pedanten, welche die Poesie der Musik in einen mathematischen Schnürleib einzwängen und ihr einen conventionellen Pfad zur Lebensbewegung zuweisen wollen. So sagt Heinse in seinen musikalischen Dialogen, Seite 62 ff.:

„Bei der Musik läßt sich selten mehr sagen, als: es hat mir gefallen, oder nicht; ich bin zärtlich geworden, oder wüthend, u. s. w. Man muß hier blos fühlen, was schön, was vortrefflich ist. Alle Regeln, so man uns in so vielen Büchern, in großen und kleinen Generalbaßschulen, in Theorien der Harmonie und Melodie ꝛc. gegeben hat, helfen uns nichts, gar nichts. Die einzige Regel, die man geben kann, ist diese: Studire die Natur der Töne, und die Wirkungen, welche die verschiedenen Verbindungen derselben auf das menschliche Herz machen. Wer nicht Genie, das ist, das feinste Gehör und die delicatesten Nerven, von der gütigen Natur empfangen hat, wird nie die Wunder thun lernen, die Corelli, Vinci, Perez, Rinaldo, Leo, Pergolese, Galuppi und Durante gethan haben. Rechnen kann man bald lernen; und wenn Fertigkeit im Rechnen ein musikalisches Genie machen könnte, so würde jeder von der Natur verwahrloste Kopf eins werden können; denn der stupideste und dümmste Mensch kann durch Fleiß ein Rechenmeister werden; es gehört gar kein Genie dazu, denn es geht da Alles nach Regeln; und wie Sie sagten, es arbeitet ein Genie nur nach unbekannten Regeln; denn sonst nennte man es nicht Genie. Ich habe mich immer bis zum Erstaunen verwundert, wie doch Männer von gravitätischem Ansehen sich so sehr vergehen und ganze Follianten voll in die Welt hinein schreiben können, mit der hochmüthigsten Miene! Das wenige Nützliche der musikalischen Rechnungen betrifft ganz allein die Instrumente. Daß die Octave sich verhält wie 1: 2, und die Quinte wie 2: 3 u. s. w. kann den Handwerkern der Instrumente etwas helfen, aber einem musikalischen Genie nicht. Das Ohr ist Richter, und nicht das Verhältniß von 1: 2; was geht dieses den Ohren an? Die Regeln der Harmonie, welche in der Natur liegen, sind sehr leicht zu begreifen, die bloße Erfahrung ist dazu hinreichend; und Herr Rameau und hundert andere Systemenmacher hätten sich diese Mühe

Digitized by Google

ersparen können. Ich habe bis zum Ekel die Titel von diesen Büchern in den musikalischen Katalogen gelesen. In unserer Musik herrschte mitten unter den aufgeheiterten Köpfen noch die gröbste Barbarei! Diese lassen sich gar nichts sagen: sie sind stolz auf ihre Kindereien; sie wollen mit aller Gewalt Onkel Tobiasse und Korporale sein, und sind es nicht einmal! Sobald sie etwas von der Mathematik begriffen haben, setzen sie sich hin und kalkuliren die Verhältnisse aus, und wenn sie fertig sind, so wollen sie, obgleich alle vernünftige Ohren ihnen widersprechen, eine vortreffliche Arbeit gethan haben. Am lächerlichsten ist es, wenn sie gar anfangen, und sich einander, wie Rechenmeister auf kleinen Schulen, die Jungen (wie ich dieses bei der Durchblätterung einiger kritischen Schriften mit Verwunderung gelesen habe) corrigiren, und dann darüber einen Krieg anfangen, worüber oft der eine Theil für seinen Wortstreit aus Gram stirbt. Wehe denen, die diesen Pedanten verhaßt werden, sie sagen mitten in der finstern Nacht: die Sonne scheint, und dem geht's übel, der ihnen widerspricht."

So wie Uebertreibung mit Gelehrtthun sehr häufig bei den Tonsetzern sich zeigt, so erscheint in neuerer Zeit auch nicht selten Schwindelei mit Lossagung von allen Regeln. Allein schon Kant bemerkt: „Es giebt keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, das nach Regeln gefaßt und erlernt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes, die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden; sonst kann man ihr Product gar keiner Kunst zuschreiben, es wäre ein bloßes Product des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein wesentliches Stück vom Karakter des Genies, aber nicht das einzige, ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie seien aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradire besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen Stoff zu Producten der schönen Kunst hergeben, die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urtheilskraft bestehen kann ꝛc." Die Wissenschaft der Musik enthält aber akustisch-mathematische Regeln, deren große Mehrzahl auch heute noch als unumstößlich erscheint; ferner conventionelle oder Herkommensregeln, d. h. solche, welche sagen: dieser oder jener große Meister hat es so gemacht, also muß man es so machen. Diese Regeln muß jeder Tonsetzer vernünftig prüfen, um beurtheilen zu können, ob sie auch jetzt noch als wirkliche Regeln Gültigkeit behalten müssen, oder nur als Eigenthümlichkeiten dieses oder jenes Meisters beachtet werden sollen. Endlich hat der Tonsetzer

Digitized by Google

die poetiſchen oder äſthetiſchen Regeln ſorgfältig zu ſtudiren und deren Anwendung bei jeder Art von Compoſition genaueſt zu erwägen, indem deren Nichtkennen oder Nichtbeachten ein Hervorbringen von Kunſtwerken im eigentlichen Sinne unmöglich macht. Wir ſehen alſo, daß es ein arges Vorurtheil iſt, wenn man glaubt oder Anderen begreiflich machen will — man könne ernſte und gründliche Studien entbehren und dennoch ein guter Tonſetzer werden.

Heinſe läßt einmal in ſeinen muſikaliſchen Dialogen, S. 71. den Altmeiſter Jomelli über manche der ſogenannten Kunſtcompoſitionen ſehr luſtig, aber ſehr treffend ſagen: „Zum Beiſpiele können ſie hier alle die ſchweren Piecen der Deutſchen nehmen (und vieler Franzoſen, könnten wir jetzt billig hinzufügen). Die verlangen wirklich ein göttliche Allmacht von unſeren Ohren; ſie ſollen die Melodie aus dem Chaos herausholen, und ſchön und vortrefflich herausholen! Unſer Ohr iſt kein Magnet und die Melodie keine Eiſenſpähne. Dieſe Harmonie und Melodie wird dem Ohre viel ſchwerer, als die Melodie ganz allein. Wenn aber die Harmonie die Melodie begleitet, ſo wird dieſe dadurch dem Ohre faßlicher und richtiger; der Ausdruck wird beſtimmter; wir können das Ganze eher auf einmal überſehen.“

Seite 85 geht er noch weiter: „Um componiren zu können, braucht man kein Genie zu ſein; dieſes will ich dem dümmſten Jungen binnen 12 Stunden lehren, die Noten von ein Paar Accorden einzeln auszuſetzen, in Terzen und Septen die Melodie fortlaufen zu laſſen, auch ein Paar Diſſonanzen zu miſchen, Alles nach dem Takt und den mechaniſchen Regeln der Kunſt; das iſt ſo leicht zu erlernen, als das Multipliciren in der Rechenkunſt, wenn es auch noch ſo hübſch klingt! Dieſes kann ein Dummkopf bisweilen noch eher lernen, als ein Genie und leider hält man dieſes mehrentheils, beſonders in Deutſchland, für den Beweis eines muſikaliſchen Geiſtes ꝛc.“

Es iſt Schade, daß dieſer geiſtvolle und phantaſiereiche Denker nicht der Mühe werth gefunden hat, ernſthaft und folgerecht über die Kunſt zu denken und ausführlich darüber zu verhandeln. Solche Humoresken, in guter oder übler Laune herausgeſchleudert, verpuffen ſchnell, belehren ſelten, übertreiben gewöhnlich und bleiben immer einſeitig. Den eigentlichen Geiſt daraus abzuziehen erfordert Geiſt und Wiſſen und die Kunſt, zwiſchen den Zeilen herauszuleſen, was nicht geſchrieben vorliegt.....

Uebrigens glaube man ja nicht, daß das Genie aller Befolgung gewiſſer Regeln überhoben ſei oder ſich deren für überhoben halte, um Werke wahrer Schönheit und wahren Werthes hervorzubringen, einem geläuterten Geſchmacke zu gefallen. Denn nur der Stoff zu ſchönen Compoſitionen iſt das unmittelbare Erzeugniß des Genies, der Stoff mit Inbegriff alles deſſen, was die Begeiſterung urſprünglich erfindet, die erſte Idee des Künſtlers, das originelle Bild ſeiner

Digitized by Google

Phantaſie, der eigenthümliche große Gedanke ſeines Geiſtes, das erhabene oder zarte Gefühl ſeines Herzens. Aber die Form des Stoffes, die Behandlung und Bearbeitung des muſikaliſchen Gegenſtandes, die Darſtellung des Inhalts der äſthetiſchen Idee, die Einkleidung und der Vortrag deſſelben, der Ausdruck eines Gefühls, — dies Alles wird nicht ſowohl vom Genie als Genie, ſondern nur inſofern erwartet, als ſein Talent im Gefühl des Schönen der Natur und der Kunſt gebildet, durch die Schule gleichſam gezähmt und geordnet, kurz — mit Geſchmack verbunden iſt. Durch Genie wird ein Kunſtwerk geiſtreich, durch den Geſchmack aber erhält es ſeine Vollendung, die Schönheit. Alſo erfordert die Muſik als ſchöne Kunſt zu ihren Werken den Verein von Genie und Geſchmack. Aber der Geſchmack kann zwar auch in gewiſſer Hinſicht angeboren ſcheinen, jedoch muß er jedenfalls durch mancherlei Studien geläutert, geregelt, verfeinert, vergeiſtigt werden, indem er mehr ein beurtheilendes als ein hervorbringendes Vermögen iſt. Wahre Beurtheilung ſetzt Geiſtesbildung, reiche äſthetiſche Bildung, Kenntniß aller Mittel und Gewandtheit in deren Handhabung voraus, welche mithin auch das hervorragendſte Genie nicht entbehren kann.

Daß Genie ohne Geſchmack nicht zu Hervorbringung eigentlicher muſikaliſch-poetiſcher Kunſtwerke hinreicht, beweiſen leider ſo viele Partituren, worin Genie und Geſchmackloſigkeit in jedem Satze vereint ſich zeigen und dieſe alle Wirkung der köſtlichſten Erfindungen von jenem lähmt, entſtellt, vernichtet.

62) Bekanntlich ſind in unſerer Zeit Tenor- und Baß-Sänger nicht in ſehr großer Menge in Deutſchland zu finden, und gute in beiden Stimmen eine wahre Seltenheit. Bei der wahrſcheinlichen Vermehrung der deutſchen Theater wird ſich dieſes Seltenheits-Verhältniß vermuthlich noch ſo lange erhalten, bis die neuen Muſik-Conſervatorien tüchtige Schüler auch in dieſen Zweigen der Kunſt liefern.

Ein zweiter Umſtand tritt in der Praxis ſehr häufig ein: treffliche Komiker erſcheinen oft mit Baß- oder Tenor-Stimme ſehr ſtiefmütterlich begabt und auch der Geſangskunſt ſehr fremd; dennoch können ſie bei einiger Vorſicht als Buffi auch in der Oper vortheilhaft verwendet werden.

Hieraus leitet ſich für die Tonſetzer deutſcher komiſcher Opern die natürliche Lehre ab: muthet den Komikern möglichſt wenig Geſangskunſt und Stimmen in euren Partituren zu, arbeitet mehr für die buffi parlanti als für buffi cantanti, damit vollſtändige und gute Darſtellungen eurer komiſchen Opern überall möglich ſind. Um auch für ſolche hübſch und gefällig zu ſchreiben, erſcheint kein Studium zweckmäßiger, als das der älteren und weniger neuer italieniſcher komiſcher Opern, welche in dieſem Zweige wahre Meiſterſtücke in verſchiedenſten Weiſen und Formen geliefert haben. Beſonders zu empfehlen

Digitized by Google

sind zu diesem Behufe die Partituren von Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Guecco, Gazzaniga, Paer, S. Mayr, Salieri, Generali, Coccia, St. Pavesi ꝛc., besonders in ihren Farse d. h. einactigen komischen Werken. Eine oder die andere dieser Partituren, oder wenigstens Klavierauszüge, sind ja wohl überall zu finden. Gerade in diesen Nummern zeigt sich das Orchester oft im elegantesten Capriccio, im glänzendsten, Funken sprühenden Humor, in feinster, schlagender Gesangsperiode und niedlichst concertirender Fülle, jedoch stets so weise berechnet und verständig geordnet, daß über allen diesen üppigen Tongeweben die kinderleichte, einfache Melodie des Buffo, oder dessen rein rhetorischen Sätze herrschend bleiben und jede Silbe davon verstanden werden kann. Auch unser Dittersdorf liefert dazu einzelne vortreffliche Muster. Solche Dinge sind mit Liebe und ehrlich zu studiren, wo man auch die Muster suchen müsse. Ueberdies werden die deutschen Tonsetzer gerade hieran die Freude erleben, aus dem reichen Schatze ihres contrapunktischen Wissens herzgewinnende Perlen und funkelnde Juwelen in die Harmonie der Instrumentation einstreuen, die wundervollsten Modulationen ꝛc. einspinnen zu können, Streich- und Blas-Instrumente lustig singen zu lassen, während der Buffo gleich dem Storche auf einer Wiese einförmigen Schrittes über das Blumenmeer stattlich dahin schreitet.

Solche Buffi hat beinahe jedes, auch das kleinste Theater. In eigentlichen Gesangsparthien quälen sie nicht selten das menschliche Ohr auf das Abscheulichste, wie sich wohl Jedermann aus seiner Lebenserfahrung sattsam erinnern kann: man denke nur an manchen Osmin, Pedrillo, Leporello, Masetto, Papageno ꝛc., über dessen Gekrähe und Gehacke sich Mozart im Grabe umdrehen mußte und leider noch oft muß! Verwendet sie aber der Tonsetzer in jener parlirenden Weise, so tragen sie unendlich zur Aufheiterung und komischen Belebung des Ganzen bei, befördern die Mannigfaltigkeit in der Einheit und dienen überdies den eigentlichen Gesangsnummern zu einer wohlthuenden, hebenden Folie.

Nicht Nachäffung der Italiener soll damit empfohlen sein, sondern männliches Studium eines ihrer hübschen Vorzüge in der komischen Oper, welcher der unserigen größtentheils noch fremd ist, aber ihr nicht ferner fremd bleiben sollte.

63) Diese Andeutungen wesentlich verdeutlichen und noch zu viel Weiterem hinleiten dürfte, was Carl Maria von Weber in Bd. III. S. 140 ff. seiner „hinterlassenen Werke" so prägnant bemerkt. Er sagt:

„Es ist eine eigene, feierliche Sache um das erste Erscheinen eines Componisten vor dem größeren Publikum. Wie viel hängt von dem Erfolge desselben für ihn ab! Wie leicht kann ihn ein Mißlingen irre an sich selbst, an seinem Berufe machen!

„Kommt ihm gleich, als sich Neuversuchenden, eines Theils die

Digitized by Google

Nachsicht der Hörer zu Gute, so ist ihm dagegen die Nichtbeachtung und die sich nicht tief eingehender Aufmerksamkeit hingebende Stimmung derselben, einem unberühmten Namen gegenüber, fast noch verderblicher, besonders wenn ihn sein Talent auf eigener Bahn führt, die natürlich anfangs des Unebenen und noch nicht ganz zweckmäßig Geordneten Manches haben muß. Das eben ist des Rufes größter Vortheil, daß die Erzeugnisse des Namens, den er mit seinem Glanze hervorhebt, mit sicherer Erwartung von etwas Vorzüglichem empfangen werden, und man selbst Sonderbarkeiten mit der schon einmal hegenden Achtung in's Gleichgewicht zu bringen und ihren Grund aufzusuchen sich die Mühe nicht verdrießen läßt."

BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS

Digitized by Google

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google

Werner.
Digitized by Google

Digitized by Google